الموقف الأدبي

مجلة أدبية شهرية

يصدرها اتحاد الكتّاب العرب بدمشق

العدد 384
السنة الثانية والثلاثون

نيسان 2003 صفر - 1424

المراسلات :

باسم رئاسة التحرير
اتحاد الكتاب العرب
دمشق . المزة أوتستراد
ص .ب : 3230

هاتف : 6117240
6117243
6117242

البريد الإلكتروني:
Email :unecriv@net.sy
aru@net.sy

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الانترنت:
http://www.awu-dam.org

تنويه

- المواد التي ترد إلى المجلة ، لاتعاد إلى السادة أصحابها ، سواء أنشرت أم لم تنشر .
- المواد التي تنشر ، تعبر عن آراء كُتابها . ولاتعبر بالضرورة عن رأي المجلة .
- ترتيب المواد يخضع لضرورات فنية وطباعية .

التوزيع في الجمهورية العربية السورية:

المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات

فاكس / 2122532/ هاتف /2127797/ ص.ب /12035/.

المحتويات :

اول الكلام

عروبة الوطن..
وحدة الأمة

د. وليد مشوِّح

العودة إلى واقع الأمة العربية في الربع الأول من القرن المنصرم، تعني المقارنة بين ذاك الزمن وهذا الزمن، أما الغاية فتذهب إلى تحديد حجم التراجع الذي تشهده المسألة القومية في وطننا العربي، وبالتالي انهيار الكثير من القيم والمفهومات التي بناها الشعب العربي بمزيد من دماء الشهداء، وكثير من التضحيات الجماهيرية.

وإذا كان الشاعر إبراهيم اليازجي في قصيدته التي ألقاها في الجمعية العلمية السورية قد بدأ صرخته بـ:

تنبهوا واستفيقوا أيّها العرب

فقد طغى السيل حتى غاصت الرُكَبُ

فإننا بحاجة اليوم لصرخات أكثر حدة وعنفاً، توقظ الأموات في قبورهم، لأن السيل – اليوم– قد بلغ النواصي حتى لقد غرقت مبادئ وقيم ورثناها ونمّاها الأماجد من أبناء هذه الأمة، بل تكاد تغرق الذات العربية وهي بمثوبة الروح لإنسان جغرافيتنا في مِزقها ورقاعها وحتى نثارها.

نحن مخترقون وسيل هذا الزمن ليس من ماء هادر مجنون؛ بقدر كونه حمماً وشواظاً من نار.. إنه الموت الأسوأ للإنسان العربي.

فلم "تتوقف المحاولات الصهيونية عن محاولاتها لاختراق الرأي العام العربي من خلال

وسائل الدعاية السياسية، لم تتوقف منذ إعلان قيام الكيان الصهيوني على أرض فلسطين العربية، بل تنوعت سبل هذه الدعاية لتشمل كل وسائل الإعلام الصهيوني داخل الكيان وخارجه، والغاية إيصال الرسالة السياسية الصهيونية بهدف خلق مفهوم جديد للصراع "العربي –الإسرائيلي" لاسيما في صفوف جيل ما بعد النكبة.

ومع انطلاق الثورة المعلوماتية على شبكة الأنترنيت في أواخر القرن المنصرم، وانفتاح المجال الإلكتروني على مصراعيه أمام هذا النمط الجديد من التكنولوجيا الإعلامية؛ مضت الجهات الصهيونية قدماً في سياستها الإعلامية نحو الوطن العربي المحيط، فتم إنشاء العديد من المواقع على الأنترنيت بمختلف اللهجات المحكية، بما في ذلك اللهجات العربية، بغية نشر الدعاية السياسية الصهيونية ضمن إطار مؤسساتي، ولعل صحيفة (يديعوت أحرونوت) الصهيونية، الناطقة باللغة العربية لم تكن إلا إحدى ثمار المخططات الإعلامية الصهيونية لفتح نافذة على الوسط العربي المحيط، من خلال بث المنظور السياسي الصهيوني بثوب عربي.." (عن السفير 2002/7/20 بتصرف).

... وهكذا تسللت بعض المصطلحات المصنّعة في مطابخ صهيو إمبريالية إلى عقول النشء العربي الجديد، بل وأضحت تسير على أقلام كتبة الصحافة الطائرين في الأجواء الملوثة هذه، والذين لا يمتلكون أرضية ثقافية تراثية.. ومن هذه المصطلحات العالم العربي، الشعوب العربية، الدولة العبرية،.. وتصاعدت حركة التجرؤ على المحرَّم المفهومي حيث بتنا نطالع مصطلحات هي غاية الإرادة الإمبريا صهيونية مثل: شعوب العراق، شعوب مصر، قبائل السعودية، عشائر الخليج، شعوب المغرب، الشعوب الأفريقية الناطقة باللغة العربية.. أما نحن المثقفين فقد قابلنا تلك المصطلحات باسترخاء ودون أن يطرف لنا جفن.

(... تنبهوا واستفيقوا أيها العرب)؛ ولتكن اليقظة الجديدة على خيار فكري وحيد قد تبقَّى أمامنا –كمثقفين–؛ وهو توجيه الناتج الفكري بأبعاده الثقافية كلها وجهة إصلاحية – تحريضية– إيقاظية– علائقية؛ لدعم الفعل المقاوم، واستنهاض الفكر الرافض، وتشجيع الفكر المناهض؛ كي نخلق الساحة التي تحتاج إليها الجماهير لتكون موقفاً ثابتاً مبدئياً صلباً، أي علينا أن نصنع الموقف –المُنطلق، الذي تحتاج إليه الجماهير في صمودها، من أجل متابعة المسيرة باتجاه حقوقها العادلة في التاريخ والجغرافيا والحياة في فيئيهما، مع الحفاظ على الإرث العروبي الماجد بجوهره الإسلامي لصياغة المعايير الأخلاقية من أجل قيام الرابطة الفكرية التي تربط المثقفين العرب على امتداد جغرافيتهم الواحدة من أجل صياغة السِمة المميزة، والتي ستكون المعيار الأساسي لانتماء المثقف إلى عروبته، وبالتالي إلى إرادة الجماهير.

إننا بحاجة فعلية لمعيار دقيق بل في منتهى الدِقة، نستطيع بوساطته أن نفرز بين الشارد

والضـال والأنـوي والانتهـازي والانبطـاحي والمبـرمج والمصـنّع، وبـين المقـاوم الصـامد المبـدئي المؤمن بالتاريخ والمتمسك بالجغرافيا.

إننـا بحاجـة إلـى نخبـة فكريـة مصـطفاة لتشـكل محكمـة للضـمير القـومي، وكـل المثقفـين الشرفاء يمثلون هيئـة المحلفين فيها، لتحـاكم العرَّابين والسدنة، وحـاملي الأجراس فـي مزادات العالم، المتنكرين لإرادة الأمة، العابثين بأمنها، المعرقلين لوحدتها، سُرّاق حريـة الشـعب، الدمى المُصنّعة من قبل تروستات الاقتصـاد والسياسـة، الذين انتحلوا صـفة العروبيـة، فنطقوا باسـمها زوراً وبهتاناً.

إننا بحاجة أكثر مما مضـى إلى جبهة ثقافية تملك أدوات المقاومة، وشروط إبداع صياغة جديدة للوطن العربـي، ونظـرة أخلاقيـة معياريـة لبنـاء وحـدة الأمـة العربيـة بنـاء علـى معطيـات التـاريخ وأبعـاد الجغرافيـة كمـا أرادتهـا السـماءُ ودمـاء الشـهداء عبـر تاريخنـا النضـالي مـن أجـل الكرامة والحياة.

محمد كرد علي
عـــلاّمـــة الشـــام*

1953 . 1876

جان الكسان

ن الأيام المشهودة في تاريخ دمشق، يوم الخميس، الثاني من نيسان لعام ثلاثة وخمسين وتسعمائة وألف، عندما خرجت المدينة عن بكرة أبيها لتشيع وتودع علامة الشام محمد كرد علي، حيث ووري الثرى بجوار قبر معاوية بن أبي سفيان مؤسس الدولة الأموية، ليقف على القبر الأديب العالم الدكتور منير العجلاني يودعه بكلمة رثاء بليغة قال فيها: "إن ثمة إمارتين معقودتين في العالم العربي: إمارة الشعر، وكانت معقودة اللواء للمرحوم أحمد شوقي، وإمارة العلم وكانت معقودة اللواء لفقيدنا العلامة محمد كرد علي"...

. يندر أن نجد بين أعلام العلم والأدب والبحث، والمعرفة والترجمة في الوطن العربي، في القرنين التاسع عشر، من يتميز بمثل هذا التفرد ا لذي كان عليه علامة الشام محمد كرد علي.

كانت كلمة إنصاف للراحل الكبير إذ يندر أن نجد بين أعلام العلم والأدب والبحث والمعرفة و الترجمة في الوطن العربي. في القرنين التاسع عشر والعشرين من يتميز بمثل هذا التفرد الذي كان عليه علامة الشام محمد كرد علي، وقد أغنى المكتبة العربية بنتاجه الغزير من كتب مترجمة ومعربة وموضوعة، ومن أدب المقالة، والدراسات التاريخية والأدبية، وتحقيق الكتب والمخطوطات، كما كان أول رئيس لمجمع اللغة العربية في دمشق، الذي كان بدوره أول مجمع علمي عربي (أنشئ عام 1919) في البلاد العربية حيث أطلق عليه (أبو المجامع) اعترافاً بأسبقيته من الناحية التاريخية(1).

وقد شاعت سيرة محمد كرد علي في أوساط الباحثين والمثقفين ورواد المعرفة، ولكن التعريف بنتاجه الغزير ظل دون المأمول، بل ظل محصوراً بين نخبة قليلة منهم، علماً أن الكتب والمؤلفات والمجلدات التي تركها، والتي يصل عددها إلى اثنين وعشرين مؤلفاً بحاجة إلى من ينفض الغبار عن أكثرها ويعيد طرحه أمام الجيل الجديد للتعريف بهذا الجهد الخارق الذي بذله صاحب هذه المؤلفات على مدى أكثر من ستين عاماً قضاها في العطاء الفكري، منذ أن كان يافعاً في الثالثة عشرة من عمره.

تـ

راث ضخم بجميع المقاييس

وفي بعض جوانب سيرة العلامة الكبير أن أحد المستشرقين وقف مرة أمام التراث المطبوع للعلامة محمد كرد علي وسأل مرافقيه: "هل حاول أحد جمع عدد الصفحات التي كتبها الرئيس الراحل...؟..."

ولما أجيب بالنفي، قرر هو أن يقوم بهذه المهمة، فكانت النتيجة أن مجموع صفحات كتبه المطبوعة بلغ عشرة آلاف ومئتين وأربعاً وخمسين صفحة، عدا مجلة (المقتبس) التي أصدرها في تسعة مجلدات وبلغ عدد صفحاتها ستة آلاف وأربعمائة وسبعاً وستين صفحة وكذلك جريدة (المقتبس) التي أصدرها يومية وشهرية لعدة سنوات.

. تعلق محمد كرد علي بالصحافة، وأحبها حتى العشق، فجمع بين الأدب والصحافة، وكان في كليهما مجلياً.

أمام هذا التراث لا نستطيع أن نعتمد مقاييس الكم والكيف إلا ونجد أنهما متكاملان، فما أعطى الراحل الكريم عطاءً مرتجلاً، ولا كتب في أمور لم ينقص حتى أدق خصائصها وهو في هذا يقول(2): "وأهم ما أولعت بمطالعته بعد درس المطبوع من كتب الأدب العربي وجانب من المخطوط الذي عثرت عليه، كتب الفلاسفة وعلماء الاجتماع وأحوال الشعوب ومدنياتهم وطالعت بالفرنسية أهم ما كتبه فولتير وروسو ومونتسكيو وبنتام وسبنسر، ونوليه، وتين، ورنان، وسيمون، وتدارست المجلات الفلسفية والاجتماعية والتاريخية والأدبية باللغة الإفرنجية، وجريت منذ نشأت على قاعدة مطردة لم أتخلف عنها قيد شبر وهي أن أقرأ أكثر مما أكتب، وقلّما دونت موضوعاً لم أدرسه، في الجملة ولم تتشربه نفسي"(3).

مـ

وهبة واعدة ومبكرة

وحتى نقف على المراحل التي كونت الأبعاد الفكرية لهذه الشخصية التي تتميز بكثير من صفات التفرد، لابد من استطلاع المحطات الأساسية في السيرة الحياتية والعلمية والثقافية لها، خاصة وإن جميع الدراسات التي وضعت عنها أشارت إلى أهمية الوقوف أمام المحطة الأولى، محطة ظهور الموهبة الواعدة لدى الشاب اليافع محمد كرد علي في وقت مبكر، وبالتحديد في الثالثة عشرة من عمره... فقد كانت ولادته في دمشق سنة ست وسبعين وثمانمائة وألف للميلاد أي في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر، والمنطقة العربية ترزح تحت نير الحكم العثماني حيث لا مدارس ولا معاهد ولا جامعات، بل كتاتيب صغيرة يتعلم فيها الأطفال القرآن الكريم وبعض فرائض الصلاة والصوم، باستثناء عدد محدود من المدارس ليس متيسراً لأبناء عامة الشعب(4).

كانت الموهبة المبكرة لمحمد كرد علي هي التي فرضت نفسها على الجميع، وبخاصة على الأهل، وكان لابد من السعي لإرساله إلى إحدى المدارس الحكومية، حيث تلقى تعليمه الابتدائي ومبادئ اللغة الفرنسية على يد معلم خاص، ثم دخل المدرسة العازارية وتتلمذ على يدي الشيخ طاهر الجزائري، وكان يدعى كبير معلمي العصر وعنه أخذ العلم وحب العربية وعلومها وآدابها(5).

بين الأدب والصحافة

كان إذا رأى عالماً أو أستاذاً، تمنى أن يصادقه، وحلم في أعماقه، أن يكون في المستقبل مثله.

وشجعه أبوه . رغم أميته . على اقتناء الكتب، وقدم له المساعدة الكافية على الفوز بها، فكانت الكتب ثروته الحقيقية.

وحين اشتد ساعده بالعلم واللغة، أخذ يقرأ الصحف والمجلات بالفرنسية والتركية والعربية، فزادته المطالعة تعلقاً بالصحافة، وعشقاً للمعرفة والعلم.

وعندما كان يحبو نحو السادسة عشرة، كان يكتب الأخبار والمقالات، ويدفع بها إلى الصحف.

ولم تقف هواياته عند هذا الحد، بل أحب الشعر العربي، والسجع المنمق، وعكف على شيوخه . كما يقول الدكتور سامي الدهان . "وأخذ ينهل من علمهم وأدبهم، وهم من مشهوري عصره في بلده، أمثال: سليم البخاري، والشيخ محمد المبارك، والشيخ طاهر الجزائري".

وتلاقت ثقافة القديم والجديد في نفس الفتى، فأحب الكتب الصفر القديمة، ذات الهوامش والتعليقات والشروح الكثيرة، وعشق الصحف والمجلات الأجنبية، التي تحمل أنباء العلم، على شاطئ البوسفور والسين.

جمع محمد كرد علي المجد من أطرافه، فعاش في مدرسة الثانوية، ينهل من العربية على أيدي شيوخه، ودرس في "العازارية" فنون العلم... ومن أجل ذلك قيل أن علاّمتنا العظيم سبق عصره.

وفي العام 1897، كانت تصدر في دمشق جريدة تدعى "الشام" لصاحبها مصطفى الشقللي، وهو مدير مطبعة الولاية، ومدير إطفاء الحريق، فعهد إليه أمر تحريرها.

ولبث يحرر "الشام" ثلاث سنوات، وأخذ بعدها يراسل مجلة "المقتطف" المصرية، فانتقلت شهرته إلى مصر بعد الشام، وذاع صيته في البلدين"(6).

تجربة غنية في الديار المصرية

ورحل محمد كرد علي إلى القاهرة، ولبث فيها شهوراً عشرة، عمل خلالها في صحافتها، وتعرف إلى علمائها، وأدبائها، ورجال الفكر فيها، فاتسع أفقه، وذاع صيته، وباتت شهرته، في مصر، لا تقل عن شهرة أدباء تلك الفترة وعلمائها الأعلام.

وعاد ثانية إلى مصر، وعمل في تحرير بعض الصحف، وأصدر مجلة "المقتبس" الشهرية، ونشر فيها البحوث العلمية والأدبية والتاريخية، وكان ينقل عن مجلات الغرب أحدث أنباء العلم والحضارة والاختراع والتقدم. كما ترجم عدداً من الكتب المخطوطة النادرة، فجمع بين القديم والحديث.

. كانت رحلة باريس بداية إرهاصات موضوع تأسيس المجمع العلمي العربي في خاطر محمد كرد علي، الذي كان سبباً مهماً من أسباب بعث اليقظة العربية والتراث القومي بثوب لغوي متين وأصيل.

وعاد محمد كرد علي إلى دمشق، وقد لجَّ به الشوق إلى غوطتها وقاسيونها وبرداها. عاد إليها وأصدر "المقتبس" جريدة يومية، بالتعاون مع أخيه أحمد، بعد أن أسس لها مطبعة خاصة. غير أن السلطة العثمانية ضايقته، وحاربته، ولاحقته، وأغلقت جريدته. ولا يلاحق إلا الأحرار، ولا يغلق الصحف، إلاَّ كل عدو للفكر والكلمة الحرة. فاضطر للفرار إلى فرنسا. وفي باريس زار مجمعها العلمي، ووقف في بهوه وسائل نفسه:

. "هل يكتب لنا في المستقبل تأليف مثل هذه المجامع، فنعمل فرادى ومجتمعين كالغربيين، أم نظل كما نحن، لا نعمل فرادى، ولا مجتمعين؟".(7).

أ

بو المجامع

. كان قيام مجمع اللغة العربية بدمشق حدثاً علمياً أثار اهتماماً واسعاً في الوطن العربي، بدليل أنه استقطب مجموعة من أبرز المفكرين والأدباء و المثقفين العرب.

كانت رحلة باريس بداية إرهاصات موضوع تأسيس المجمع العلمي العربي في خاطر محمد كرد علي. الذي كان سبباً مهماً في أسباب بعث اليقظة العربية والتراث القومي بثوب لغوي متين وأصيل والعمل على اكتشاف كنوز اللغة العربية التي تكاد تختفي تحت غبار أربعة قرون هي مرحلة الحكم العثماني التي سيطرت فيه العجمة والجهل والجمود، حيث تكاثفت جهود رجال مرحلة التنوير العربي، لإعادة استخدام اللغة العربية في احتياجات الثقافة والعلوم والفنون، وهكذا أصبح مجمع اللغة العربية بدمشق فيما بعد واحداً من أهم معالم النهضة العلمية العربية في الوطن العربي، ولأنه أول مجمع علمي عربي فقد أطلق عليه "أبو المجامع" فبعد اندحار الحكم العثماني وقيام العهد الفيصلي الهاشمي وجد محمد كرد علي الفرصة سانحة لتحقيق الحلم الذي طالما راوده ألا وهو إنشاء مجمع علمي عربي، على غرار ما تفعله الأمم المتحضرة لحفظ تراثها وصون لغتها ونشر آدابها وعلومها.

وعرض الفكرة على الحاكم العسكري رضا باشا الركابي فوافق على قلب "ديوان المعارف" برئيسه وأعضائه مجمعاً علمياً، وكان كرد علي رئيساً لهذا الديوان، وقد تم ذلك في الثامن من حزيران عام تسعة عشر وتسعمائة وألف، وظل "الأستاذ الرئيس"، رئيساً للمجمع حتى رحيله.

مـ

جمع للعرب جميعاً

وكان قيام هذا المجمع حدثاً علمياً أثار اهتماماً واسعاً في الوطن العربي بدليل أنه استقطب مجموعة من أبرز المفكرين والأدباء والمثقفين العرب وانضم إليه كأعضاء مراسلين: الراحلون عباس محمود العقاد، الدكتور طه حسين، الدكتور أحمد زكي، الشاعر، أمين نخلة، محمد الطاهر، فيليب حتي . بن عاشور.

وفي طليعة أعضائه العاملين الأوائل السادة الأعلام محمد كرد علي، خليل مردم بك، الدكتور حسني سبح، مصطفى الشهابي، الدكتور منير العجلاني، أمجد الطرابلسي.

وفي عداد الأعضاء فيه الدكتور شاكر الفحام، الأستاذ راتب النفاخ، الدكتور شكري فيصل، وبين أعضائه الاوائل الشيخ طاهر الجزائري الشيخ أمين سويد وسعيد الكرمي.

وعقد المجلس أولى جلساته في مقره بمبنى المدرسة العادلية في باب البريد بدمشق، وهي المدرسة التي أنشأها السلطان نور الدين بن زنكي

الملقب بالشهيد في عام 586 للهجرة، ودفن فيها الملك العادل شقيق السلطان صلاح الدين الأيوبي ولا زال ضريحه قائماً في هذا المبنى الأثري الهام حتى اليوم.

وفي أولى جلساته اختار المجمع أعضاء شرف من أعلام دمشق منهم: المرحومان الدكتور عبد الرحمن الشهبندر والأستاذ فارس الخوري.(8).

أ

هداف

أساسية

أما الأهداف الأساسية للمجمع فقد حددت كما يلي:

ـ خدمة اللغة العربية والنظر في أوضاعها العصرية، ونشر آدابها وإحياء مخطوطاتها وتعريب ما ينقصها من كتب العلوم والصناعات والفنون عن اللغات الأوروبية، وتأليف ما تحتاج إليه من الكتب.

ـ جمع الكتب مخطوطة ومطبوعة وتأسيس دار كتب عامة.

. جمع الآثار القديمة.

ـ إصدار مجلة خاصة بالمجمع ينشر فيها أفكاره وأعماله.

وكان ينشط في الجامعات ودوائر الدولة والصحف والمدارس والثقافة الشعبية، حيث كان يتقصى الخطأ ويطالب بتجنبه عن طريق وضع الكلمة العربية الفصحى مكان الكلمة الدخيلة المستعملة، وقام المجمع بتهيئة المصطلحات الإدارية عن طريق الترجمة والوضع والتعريب، وترجم بعض القوانين، وعرب أسماء الرتب والألقاب، وعمد إلى تدقيق وتصحيح لغة الكتب المدرسية، ونظم سلسلة من المحاضرات اللغوية على طلاب المدار س ودور المعلمين، وحمل الدولة والمجتمع على تبديل الكثير من المصطلحات التركية والأجنبية مثل (البوليس . الشرطة)، (نوبتجي . آذن أو بواب)، (نوم رو . رقم)، (رابور . تقريرطبي)، (بول . طابع) وذلك على سبيل المثال لا الحصر.

ولم ينفرد المجمع بالعمل في وضع المصطلحات الحديثة بل كان دائباً على الاتصال بالعلماء الاختصاصيين في الوطن العربي للتعاون معهم في هذا المجال والاستفادة من خبراتهم، وتسنى له أيضاً اجتذاب نخبة من العلماء الشرقيين والغربيين منهم الأساتذة جبرايلي (إيطاليا)، وغوفر (إسبانيا)، ويدرسن (دانيمرك) دريدرنغ (السويد)، اربدي (بريطانيا) علي أصفر حكمت (إيران) كولان (فرنسا) أبو الحسن علي الحسني الندوي (الهند). وعلى الصعيد الشعبي نشط المجمع لمكافحة العجمة، واللحن، وعمل على نشر المصطلحات العربية بين الناس لتحل محل المصطلحات الأجنبية المستخدمة، وألقيت المحاضرات لخدمة هذا الهدف، كما كانت مجلة المجمع همزة الوصل بينه وبين آلاف القراء، تنشر أعماله وتعبر عن إنتاجه وآرائه.

وقد سميت المجلة منذ صدورها باسم المجمع (مجلة المجمع العلمي العربي)، ولما أصبح اسم المجمع (مجمع اللغة العربية بدمشق) سميت (مجلة مجمع اللغة العربية) وكانت تصدر في سنتها الأولى عدداً واحداً في /32/ صفحة كل شهر، ثم أصبحت المجلة تصدر أربعة أجزاء في السنة الواحدة، إضافة إلى الأعداد الخاصة التي تتصل بمناسبات علمية، ويطبع المجمع مجلدات من أعداد المجلة التي نفدت.

. كان محمد كرد علي من المنادين بالإصلاح الخلقي، وقد كتب في هذا مقالات عديدة جمع أهمها عام 1946 في كتاب "أقوالنا وأفعالنا"، وقد انتقد الأخطاء، وأعرب عن سوءات العيوب ونادى إلى سبيل قويم.

. محمد كرد علي كان قائداً فكرياً عظيماً بين مفكري القرن العشرين، فهو إمام في الصحافة، وحجة في التحقيق، وعالم في الكتابة والتأليف.

بين الترجمة والمقالة والدراسة والتحقيق

من خلال استعراض التراث الذي خلفه العلامة الكبير، ولتسهيل عملية دراسته يمكننا أن نقسم هذا التراث إلى أربعة أقسام رئيسية هي:

. الترجمة والتعريب.

. أدب المقالة.

. الدراسات الأدبية والتاريخية.

. تحقيق الكتب والمخطوطات(9).

أما عن المترجم و المعرب من آثاره فقد بدأ بترجمة روايات عن الفرنسية. ومن هذه الروايات (قبعة اليهودي ليفمان) التي أثارت ضجة بين النقاد عام 1894، وفي مصر ترجم (الفضيلة والرذيلة) لجورج اونيه الكاتب الفرنسي المعاصر، وكذلك رواية (المجرم البريء)، كما عرب تاريخ الحضارة لشارل سنيوبوس... وقد كانت ترجمته لها من قبيل التمرن على الترجمة، وهي لا تعجبه، حتى أنه كتب عن الأولى يقول: (ياليتني نبذتها في زنبيل سقط المتاع)....

كما عرب الأستاذ كرد علي كتباً أخرى في الحرية عن جون سيمون، وترجم الأسماء التركية لرضا الباشا... ورغماً عن كل الجهود التي بذلها في تعريب الآثار فإنه يهمل في حديثه ما وقع من قلمه في الترجمة، وفي هذا يقول: (.... وليس لي يد في القصص التي نشرتها أول أمري لأنها مترجمة).(10).

وفي آداب المقالة أصدر محمد كرد علي في أدب المقالة ستة مؤلفات قيمة مختلفة، وقد فعل كما فعل كثيرون من الكتاب في مصر كالعقاد والزيات والرافعي والمازني فجمع مقالاته التي نشرها في الصحف اليومية والأسبوعية بمصر والشام، وطبعها في كتب بدأها بكتاب (غرائب الغرب). الذي نشر عام 1923 وجمع فيه وصف رحلاته الثلاثة إلى أوروبا، أما مقالاته التي نشرها في "المقتطف" و"المقتبس"، و"المؤيد" و"الظاهر" فقد جمعها في كتاب (القديم والحديث)، وهو فيها محدث عن العادات والآداب والتقاليد.

وكان محمد كرد علي من المنادين بالإصلاح الخلقي.. وقد كتب في هذا مقالات عديدة جمع أهمها عام 1946 في كتاب (أقوالنا وأفعالنا) وقد انتقد الأخطاء وأعرب عن سوءات العيوب ونادى إلى سبيل قويم.

ولما كانت حياة محمد كرد علي حافلة، فقد دونها في مذكرات مهمة عن تنقلاته بين الشرق والغرب، وجمع هذا كله في مؤلفه الذي سماه المذكرات(11)، والذي طبع بين عامي (1948 . 1951)... ومذكرات كرد علي صريحة صادقة، وانقسم الناس أمامها إلى قسمين: محبذ ومستنكر، واعتبرها فريق آخر تتمة لمؤلفه الكبير (خطط الشام)، وقد ظل يكتب مذكراته حتى آخر أيامه ذلك لأنه وعد ألا ينثني عنها، ويتابع فيقول: (مادمت أتمكن من مسك القلم وأصبر على التحديق في الخطوط التي أخطها). أما كتاباه الأخيران (البعثة العلمية إلى دار الخلافة الإسلامية)، و(الرحلة الأنورية إلى الأصقاع الحجازية)، فقد أملتهما عليه بعض الظروف وهما لا يرتفعان إلى مستوى أدبه الإبداعي.

أما القسم الثالث، الدراسات التاريخية والأدبية فأهم ما في عطاء محمد كرد علي، وهي

كتب قيمة لا تزال مرجعاً في مواضيعها. وأشهر هذه المؤلفات خطط الشام... عمل من أجلها خمساً وعشرين سنة، وأنفق آلاف الليرات الذهبية، وقام بعشرات الأسفار وطالع أكثر من ألف ومائتي مجلد بعدة لغات... وأصدر المؤلف في ستة أجزاء بحث فيها تاريخ الشام ونظمه الإسلامية والحضارة المتعاقبة فيه، والدول التي حكمت خلاله والحالة الأدبية والاقتصادية خلال هذه الحقب.

أما الكتاب الثاني في مجال الدراسة التاريخية الأدبية فهو (الإسلام والحضارة العربية) الذي نشره عام 1934 واستوحى مواضيعه من آراء المستشرقين ومؤتمراتهم، أما في كتابه (أمراء البيان) فقد جمع دراسات واسعة عن عشرة من مشاهير أعلام الفكر العربي كعبد الحميد الكاتب وابن المقفع، وسهل بن هارون، وعمرو بن سعدة، وإبراهيم الصولي، وأحمد بن يوسف الكاتب، ومحمد بن عبد الملك الزيات، والجاحظ، والتوحيدي، وابن العميد، وما يزال هذا الكتاب أوسع ما كتب عن هؤلاء الأعلام باللغة العربية.

أما في (كنوز الأجداد)، فقد تحدث عن الأعلام أيضاً، وفيهم سدنة الثقافة الإسلامية، كالأشعري، والأصبهاني، والتنوخي، والغزالي، والحريري وغيرهم، وهم يزيدون عدداً عن الخمسين...

وكان محمد كرد علي يحب غوطة دمشق كثيراً حتى أنه عاش في قرية منها اسمها (جسرين)، وقد درس أهلها، وعاداتهم، وتقاليدهم وسجل كل شيء عنها.

ثم أرخ لها على منهاج لطيف في كتابه (غوطة دمشق)، الذي كتبه بعاطفة الحب وشوق الورود وإخلاص الشاعر الوفي...

ونأتي إلى القسم الرابع والأخير ألا وهو تحقيق الكتب، وقد حقق كرد علي عدداً من نفائسها، كـ"رسائل البلغاء" و"سيرة أحمد بن طولون". و"المستجاد من فعلات الأجواد" الذي ضمنه أخبار الكرماء في الجاهلية والإسلام، ثم "تاريخ حكماء الإسلام"، وكتاب "الأشربة" لابن قتيبة الذي يجمع بين الأدب والفقه، وأخيراً كتاب (البيزرة) في الصيد وآلاته والحيوانات وإخراجها وما قيل فيها من الأدب والطرف والشعر اللطيف.

وفي هذا المجال نشير إلى حكاية حول دور الأستاذ الرئيس محمد كرد علي في موضوع تحقيق رحلة "ابن فضلان" وهي من أشهر الرحلات القديمة في التاريخ العربي ويروي الحكاية محقق رسالة الرحلة الدكتور سامي الدهان الذي يقول:

"من المؤسف أن المستشرقين والباحثين الأجانب بدؤوا اهتمامهم بهذه الرحلة وبرسالة صاحبها قبل الباحثين والمحققين العرب، وقد كان للعلامة محمد كرد علي "أول رئيس لأول مجمع عربي" فضل كبير في إصراره على وجوب تحقيق هذه الرسالة بعد أن اطلع في مجلة هنغارية صدرت في بودابست على مقالة لأحد المستشرقين مكتوبة باللغة الألمانية يعلق فيها على ما نشر، أو ترجم من الرحلة، يصحح ما يرى من وجوه التصحيح ويقترح روايات جديدة مشيراً في ذلك إلى نص الرحلة باللغة العربية، وقد أثبته في صور شمسية مع المقال.

ويتابع الدكتور سامي الدهان: كنت أزور الأستاذ الرئيس فاقترح علي تحقيق الرسالة لأهميتها، ولحاجة المثقفين العرب إلى قراءتها وفهمها، واستخراج العبر منها خاصة وأنها تصف بلاد الروس والبلغار والأتراك في القرن العاشر للميلاد، وهذا دليل على الاهتمام الكبير الذي كان يوليه العلامة محمد كرد علي لمثل هذه المواضيع وعلى سعة اطلاعه ومتابعته تراث الأسلاف في

. يندر أن نجد بين الذين عملوا في مجال البحث والدراسة شخصية تتمتع بمثل النشاط الخارق الذي كان يتمتع به العلامة محمد كرد علي.

. كان الرواد من قادة الفكر العربي يؤسسون لمرحلة الاستقلال عن النير العثماني، بإحياء أصول

أكثر من مكان وأكثر من مصدر وفي جميع ما نقرأ للعلامة الكبير نجد أن محمد كرد علي كان قائداً فكرياً عظيماً بين مفكري القرن العشرين، فهو إمام في الصحافة، وحجة في التحقيق، وعلم في الكتابة والتأليف، ورئيس جليل لأكبر منظمة علمية ثقافية في البلاد.

وفي جميع ما نكتب نجد أنه يبتعد عن تكلف النسج على المنوال التقليدي، وكتبه تشير إلى عزوفه عن الأسلوب المنمق وكتابة السجع، وفي هذا يقول: (...وعمدت إلى الكتابة المرسلة بدون تكلف الأسجاع والازدواج)..

ولأسلوبه صفات أخرى واضحة فهو رقيق من غير تفخيم، سهل من غير تكلف، يحدث صاحبه حديث الراوي والقاص، ويكتب كتابة المحدث، فلا يزاوج بين الجمل، ولا يتكلف الكتابة والاستعارة والسجع والجناس، إنما يرسل نفسه على سجيتها في جمل تطول وتقصر، على أن الصفة الغالبة على مقالات وكتابات الأستاذ كرد علي هي الاستقصاء فهو يسترسل في ذكر المصادر والكتب والمؤلفين وكأنه يستوعب في فكره كل شيء، أو كأنه يريد أن يذكر كل ما يعلم فيتدفق بفيض غزير وعلم كثير، ذلك أنه يندر أن نجد مفكراً عربياً معاصراً طالع ما طالع محمد كرد علي من تراث الأسلاف، حتى يظن الذي يدرس سيرته أن علمه نوع من الإعجاز الذي لا يستطيع أن يؤديه الإنسان العادي.

أما أسلوبه، فهو الذي وصفوه بالسهل الممتنع... إنه رقيق في التعبير، بليغ باللفظ، الكلمات فيه على قدر المعاني، والجمل تطول حيناً، وتقصر حيناً آخر، وهو في جميع الأحوال لا يتكلف، ولا يتصنع، بل يرسل كلماته على سجيتها، ويهدف إلى التركيز على المعنى، دون أن يعطي كبير اهتمام للمبنى، إنه نثر العالم المفكر، لا الأديب الذي تغريه الصنعة، ويسيطر عليه الأسلوب والمظهر.

ويتجلى أسلوبه هذا، في جميع كتبه ومقالاته... غير أن القلم يجمح به أحياناً، فيشتط الخيال، ويطيب له أن يعنى بالصنعة والعبارة، فيكثف جمله وعباراته، ويختصر في ألفاظه وكلماته. ومثل هذا فعله في كتابه "المذكرات" ولاسيما حين يتحدث عن الشباب، ويصف الشيخوخة، ويتوقع الرحيل، فيحاسب نفسه دون هوادة. لنستمع إليه يقول:

"يا نفس لا تغضبي، ولا تعتبي، فقد عمرت طويلاً، ومتعت كثيراً، وفتنت بجمال الوجود، وجلال الطبيعة، وهمت بصنع الخالق والمخلوق، واستكثرت من الخلان والمعارف، وسعدت، إذ كنت أقرب إلى التفاؤل من التشاؤم، وإلى الرجاء أدنى من القنوط، وإلى السرور أكثر من الغم. وعشت في سلطان ا لرضا طيبة الطعمة، لا يد لأحد عندك".

شد

خصية

منفردة

تضافرت عدة معطيات في تكوين شخصية محمد كرد علي بهذا التميز، وكان للزمان والمكان بدورهما تأثير فعال في تشكيلها على هذه الحال من التفرد، فقد جاء إلى الدنيا في فترة كانت فيها البلاد العربية، وخاصة بلاد الشام ترزح تحت نير الاحتلال العثماني الذي فُرض عليها، بحيث كان الشرق العربي في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر غارقاً في بحر من الظلم والظلام.

وكانت سياسة التتريك المفروضة على العرب، تجعل من يتقن الكتابة والقراءة باللغة العربية إنساناً ذا شأن، ومن هنا انصرف محمد

كرد علي إلى القراءة والكتابة في سن مبكرة كان أولى بدايات تكوين شخصيته المتفردة... وعن تلك المرحلة يقول:

"بدأت أقرأ في الجرائد العربية في الثالثة عشرة من عمري، وأنا في السنة الأخيرة من المدرسة الابتدائية. وبعد حين اشتركت بجريدتين. وأولعت بمطالعة "لسان الحال"، لأن فيها أخباراً طريفة مغرية عن الإنكليزية. واشتركت لما كنت في الثانية من المدرسة الثانوية بجريدة فرنسية أسبوعية تصدر في باريس اسمها "صديق الريف" فكنت أقرؤها قراءة تدبر، لا قراءة تفكه، وأطالع بعض الصحف التركية الصادرة عن الأستانة، ولاسيما المجلات الأدبية والتاريخية. وقد أقرأ بعض المقالات التي تروقني أكثر من مرة، ولاسيما مقالات كبار الكتاب والمفكرين في السياسة والاجتماع. وما بلغت السادسة عشرة، حتى أخذت أكتب أخباراً ومقالات في الجرائد"(12).

ولم يكن ظهور مجموعة كبيرة من رجال الفكر والأدب والمعرفة في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، مجرد مصادفة، فقد لعب هؤلاء الرواد دوراً قيادياً في مجابهة الظلم والاحتلال، والدعوة إلى التحرر والاستقلال في مرحلة عرفت بأنها مرحلة إرهاصات لمرحلة تالية هي مرحلة التنوير، وقد كان لانتساب هؤلاء الرواد إلى مختلف الجمعيات التي كانت تعمل في السر والعلن، ما أعطى تلك الجمعيات القدرة على المجابهة على الرغم مما تعرضت له من بطش واضطهاد كانت ذروتهما في سوق المفكرين العرب الأحرار إلى المشانق في دمشق وبيروت، بالإضافة إلى قوافل أخرى سابقة تعرضت للاعتقال والتعذيب والإغراق في البوسفور.

وإذا كانت القرون الأربعة التي فرضها الاحتلال العثماني على المنطقة العربية قد اقترنت بمحاولات قمعية لإطفاء جذوة القومية العربية، فإن الرواد من قادة الفكر العرب كانوا يؤسسون لمرحلة الاستقلال عن النير العثماني، بإحياء أصول اللغة والتاريخ واستطلاع التراث، ولعل مساهمة محمد كرد علي كانت متميزة في هذا المجال من خلال الخطوة الجبارة التي حققها مع انتهاء الحكم العثماني، وهي إنشاء مجمع اللغة العربية الذي وقفنا على أهدافه الأساسية في هذه الدراسة عن حياة وعطاء العلامة الكبير ولم يكتفِ بتأسيس المجمع ومجلته التي كان كتابها من أبرز علماء وأدباء الوطن العربي بل تحققت في هذا المجال خطوات لاحقة مهمة منها:

1 . تفرغ أعضاء المجمع للبحث الأدبي والدراسات اللغوية والتاريخية.

2 . تأسيس دار كتب عامة في المدرسة الظاهرية، فاتخذ منها داراً للكتب، أصبحت فيما بعد ذات شهرة كبيرة نظراً لأهمية ثروتها من المخطوطات وأمهات الكتب والوثائق، وقد ظلت دار الكتب الظاهرية تؤدي رسالتها في إتاحة مجال مطالعة أهم المؤلفات. أمام كل متعطش للثقافة.

وقد أنشأ الملك الظاهر بيبرس عام /820/ للهجرة هذه المدرسة لتكون مدرسة للعلم وتربة تضم رفاته، وفي عام 1927 تحولت المدرسة الظاهرية إلى مدرسة ابتدائية وظلت في عهدة دائرة الأوقاف ثم ألحقت بالمجمع.

وكان فريق من علماء دمشق لاحظوا تفرق المخطوطات والكتب في المساجد وتعرضها للضياع، فقاموا بحملة لجمع ما تبقى منها، وماهو هام جداً، وثمين وأودعت في خزانة داخل قبة المدرسة الظاهرية، وكانت نواة دار الكتب الحالية.(13).

. "خطط الشام" مؤلف فريد وشامل عن بلاد الشام، قيل عنه: "لو لم يضع محمد كرد علي غير خطط الشام

* إمارة الشعر كانت مفقودة لأحمد شوقي وإمارة العلم كانت معقودة اللواء لمحمد كرد علي.

3 . حقق مجمع اللغة العربية مئات المخطوطات (وهي كتب ورسائل) من التراث ومن هذه المطبوعات:

"رسالة الملائكة " لأبي العلاء المعري . "ديوان علي بن الجهم" . "عثرات اللسان" للأستاذ عبد القادر المغربي . "كنوز الأجداد" للأستاذ محمد كرد علي . "تاريخ علم الفلك في العراق" . "الثقافة الإسلامية في الهند" . "تراجم الأعيان من أنباء الزمان" . "كتاب الأضداد لأبي الطيب اللغوي" . "أخطاء شائعة في ألفاظ العلوم الزراعية والنباتية" . "سؤال في يزيد بن معاوية لابن تيمية" . "معجم المصطلحات الأثرية باللغتين العربية والافرنسية" . "المعاصرون" . "ديوان الفرزدق" . "تاريخ حكماء الإسلام" . "تاريخ الخلفاء".

وشرع المجمع منذ سنوات عديدة، بتحقيق "تاريخ ابن عساكر" وهو مؤلف تاريخي ضخم عن تاريخ دمشق يتألف من ثمانين مجلداً ضخماً.(14).

سـ

يرة حافلة

ينـدر أن نجد بين الذين عملوا في مجال البحث والدراسة شخصية تتمتع بمثل هذا النشاط الخارق الذي كان يتمتع به العلامة محمد كرد علي... كان دؤوباً في العمل لدرجة مذهلة، يعمل أحياناً ثماني عشرة ساعة في اليوم، كان حركة دائمة بلا ملل أو فتور، في الإدارة، وفي الكتابة والتأليف، وظل طوال حياته يتمتع بهذا النشاط ومثل هذه القدرة على العطاء فكانت حياته في هذا الميدان سيرة حافلة إذ جمع بين الصحافة والجامعة، والوزارة، والمجمع العلمي العربي، و المجمع اللغوي في مصر...

شغل محمد كرد علي عدداً من المناصب الحكومية الرفيعة فقد عين وزيراً للمعارف في وزارة جميل الألشي. وكان ذلك في السادس من أيلول 1920 لغاية الأول من كانون الأول 1920.

عقب تخليه عن وزارة المعارف عام 1920 أسندت إليه مهمة مدير المعارف، واستمر في هذا المنصب لغاية 31 كانون الأول 1924.

عين وزيراً للمعارف للمرة الثانية في حكومة الشيخ تاج الدين الحسيني، من 15 شباط 1928 لغاية 19 تشرين الثاني 1931.

وفي عام 1933 انتخب عضواً في مجمع اللغة العربية بالقاهرة.

ويقف محمد كرد علي في المكانة العلمية والأدبية بين أنداده الأعلام العرب أمثال طه حسين وعباس محمود العقاد ومحمد عبده وغيرهم... وقد مثل سورية في مهرجان مبايعة أحمد شوقي بإمارة الشعر وكانت له مكانة متميزة في مصر.

ا

لتنوع والتميز

وقف الباحثون طويلاً أمام طبيعة هذا التنوع الكبير الذي اشتمل عليه نتاج العلامة محمد كرد علي والذي لم يسبقه إليه أحد من الدارسين والباحثين العرب، كما لم يعقبه أحد بهذا التميز.

فمن مواضيع التراث والتاريخ، إلى الدراسات الإسلامية، إلى دراسة المدن، إلى وصف غوطة دمشق، أو عدة الصيد وآلاته، بالإضافة إلى خطط الشام وترجمة الأعلام والمذكرات.

وحتى نقف على أهمية وغنى هذا التنوع في نتاج العلامة الكبير، نقف بنوع من التعريف المكثف مع كتبه الاثنين والعشرين ولعل كثيرين

من الذين تغيب عنهم سير مثل هؤلاء الأعلام لا يعرفون عنها إلا النزر القليل، ولا بد من تذكير الأجيال الجديدة مثل هذه العطاءات التي توثق وتؤرخ القضايا ومراحل من تاريخ هذه الأمة، في الماضي البعيد والقريب، وكم من الذين تركبهم الحيرة في البحث عن مراجع لبعض الدراسات لا يعرفون أن ما خلفه العالم الكبير يمكن أن يكون ذا فائدة كبيرة في هذا المجال، خاصة وأنه بذل جهوداً كبيرة في الاستطلاع والتقصي فجاءت دراساته دقيقة وشاملة...

1 ـ "غرائب الغرب" . صدر في حزيران من عام 1923 يتحدث فيها عن رحلاته إلى أوروبا، بعيداً عن نموذج الكتابات السياحية التي يضعها البعض عن مظاهر سطحية في بلاد الغرب... فهذا الكتاب يضع أمام القارئ دراسة دقيقة عن واقع الغرب الأوروبي في تلك المرحلة المبكرة من القرن العشرين.

2 . "غابر الأندلس وحاضرها"، صدر عام 1923 ويوحي عنوان الكتاب بأهميته.

3 . "خطط الشام"، في ستة أجزاء صدرت بين عامي (1925 . 1928)، ولعلها أهم ما كتب عن بلاد الشام بعد ما كتبه ابن عساكر عن الشام، وهي المرجع الرئيس لمن يريد الاطلاع الواسع على تفاصيل تاريخ وواقع بلاد الشام.

4 . "ثلاث سنوات من حكم سورية" . صدر عام 1931.

5 . "الإسلام والحضارة العربية" . جزءان صدر عام 1936.

6 . دمشق . مدينة السحر والشعر". صدر عام 1952.

7 . "الإدارة الإسلامية في عز العرب" . صدر عام 1934.

8 . "أمراء البيان" . جزءان (1937.1969).

9 . "كنوز الأجداد" . 1950.

10 . "أقوالنا وأفعالنا" . 1946.

11 . "القديم والحديث" . مجموعة مقالات 1925.

12 . "غوطة دمشق" . (1949 . 1952).

13 . "رسائل البلغاء" . 1946.

14 . "سيرة أحمد بن طولون" (تحقيق) . 1939.

15 . "المستجاد من فعلات الأجواد" (تحقيق) 1946.

16 . "كتاب الأشربة، لابن قتيبة" (تحقيق) . 1947.

17 . "البيزرة" (في الصيد وآلاته) . 1953.

18 . "الحكومة المصرية في الشام" . محاضرة 1925.

19 . "ترجمة شيخ الإسلام ابن تيمية".

20 . "رسائل عبد الحميد بن يحيى الكاتب".

21 . "أبو الطيب المتنبي" . 1921.

22 . المذكرات . أربعة أجزاء 1250 صفحة . صدرت بين (1949 . 1951).

**** إن الكتب التي تركها محمد كرد علي يصل عددها إلى اثنين وعشرين مؤلفاً وهي بحاجة إلى من ينفض الغبار عن أكثرها.***

خ

طط الشام

وإذا كنا نقف ببعض التفاصيل مع (خطط الشام) فنظراً لأهمية هذا المؤلف الفريد والشامل عن بلاد الشام، والذي قيل عنه: "لو لم يضع محمد كرد علي غير خطط الشام، لكفاه هذا فخراً"(15).

تقع "خطط الشام" في ستة أجزاء تضمها ثلاثة مجلدات ضخمة، بحيث يضم كل مجلد جزأين وقد طبعت عدة طبعات، وهي مهداة من المؤلف إلى العلامة أحمد تيمور، الذي اعتبره محمد كرد علي الأهم بعد الشيخ محمد عبده، والشيخ طاهر الجزائري.

وقال يخاطبه في كلمة الإهداء: "لم تفتأ تبعث همتي على العمل، وتأخذ بيد عجزي، لأقوى على إخراج هذا السفر للناس، فالآن وقد تحققت الأماني، تفضل وزد في الإحسان، واقتطع من وقتك الثمين ساعات، ترشدني فيها إلى مواطن الضعف منه، فتقلدني من منتك اللاحقة قلادة فوق قلائدك السابقة!!"

في هذه الكلمة يتجلى تواضع العلماء، وخاصة من عالم جليل مثل محمد كرد علي، يتحدث عن مثل هذا السفر النفيس، وقد تحدث الباحث عن ظروف وضعه "خطط الشام" في تقديم الجزء الأول فقال: "شرعت أتصفح كل ما ظفرت به من المخطوطات، والمطبوعات باللغات العربية والتركية والفرنسية، وقصدت دور الكتب الخاصة، والعامة، في الشام ومصر والمدينة المنورة والأستانة ورومية وباريس ولندن وأكسفورد وكمبريدج وليدن وبرلين وميونيخ وبحريط والاسكوريال، وكنت كلما استكثرت من المطالعة تتجلى أمامي صورة العمل... هذا مع ما قام في سبيل نشر هذا المجموع من العقبات منذ وطدت العزم على وضعه، وما نالني من الكوارث في العهد الماضي، ولكن الشقاء قد يأتي بالسعادة، ورب ضر أعقب ضراً، فإن التضييق علي نشأ منه اضطراري إلى الارتحال غير مرة، فأخذت أستقري المعالم والمجاهل في هذا القطر، ونزلت على أمم كثيرة في بلاد الغرب، فاستفدت من تنقلي بعض ما عندهم من أسفارنا وآثارنا وقابلت عن أمم بين عمراننا وعمرانهم وجمودنا اليوم وحركتهم.

رحلت إلى أوروبا ثلاث رحلات أبحث في دور كتبها عن المخطوطات التي يرجى أن يكون أصحابها قد تعرضوا لحوادث هذا القطر. وزرت أصقاع الشام لأقابل بين حاضره وغابره، ولما نسجت بآخرة ما جمعت قدمت له مقدمة في بيان ما تشترك بلاد الشام عامة من المظاهر والأوضاع، وسميته (خطط الشام)، وأعني بالشام الأصقاع التي تتناول ما اصطلح العرب على تسميته بهذا الاسم، وهو القطر الممتد من سقي النيل إلى سقي الفرات، ومن سفوح طوروس إلى أقصى البادية، أي سورية وفلسطين في عرف المتأخرين، ويراد بالخطط كل ما يتناول العمران والبحث في تخطيط بلد بحث في تاريخه وحضارته.

ولا جرم أن موضوع الخطط موضوع جليل، تتعين الإحاطة به على كل من يحب أن يعرف أرضه ويخدمها، ويستفيد منها، وأحق الناس بمعرفة بلد أهله وجيرانه، ومن لم يرزق حظاً من الاطلاع على ما حوى موطنه من الخيرات وما أتاه أجداده من الأعمال لا ينهض بما يجب عليه ليؤثر الأثر النافع في المال والمآل، ومن أجدر من الأبناء والأحفاد بالرجوع إلى سجلات الآباء والأجداد، وكيف يحب المرء بلداً لا يعرفه ويحرص على سعادته ليسعد هو فيه، وهو لا علم

* كان ا
محمد كرد
أول رئيس
اللغة
بدمشق الذ
بدوره أو ل
علمي
أنشئ عام
وأطلق علي
المجامع)

عنده بما تعاقب عليه حتى صار إلى ماصار إليه، وهل يفهم الحاضر بغية الغابر، وهل تنشأ في الأمة روح وطنية إذا لم تدرس تاريخها حق الدراسة".

ف
ي الجزء
الأول

خصص الباحث الجزء الأول من "خطط الشام" لعدة فصول أولها، "تقويم الشام" حيث عرض فيه تعريف الشام للأقدمين، ومعنى الشام وجمعه، وجه الشام قديماً وخاصة مع مصر قبل الانتقال إلى مساحة الشام وصورته ومدخل الفاتحين إلى الشام، واستعرض مدن الشام وقراه وطبيعته وبحيراته وهواءه وماءه وخصائصه... أما الفصل الثاني فقد خصصه لسكان الشام بجميع أجناسهم وشعوبهم، وبتركيز خاص على العرب في بلاد الشام، لينتقل في الفصل الثالث إلى لغات الشام: الآرامية والسريانية والعبرانية والفينيقية والعربية والبابلية والكنعانية والكلدانية والحثية والآرية واليونانية واللاتينية، وأعطى أهمية خاصة للغة العربية وانتشارها كلغة كاملة وفصيحة، ليصل إلى الشاميين من أمة واحدة لسانهم العربية فقط أما الفصل الأكثر أهمية في الجزء الأول فهو عن تاريخ الشام، وبدأه بمرحلة ما قبل الإسلام والغزوات التي تعرض لها الشام وخاصة من الفرس والرومان، لينتقل إلى الشام في الإسلام حتى عام 18 للهجرة والفتوحات الإسلامية لتبدأ مرحلة الدولة الأموية والدولة العباسية والدولة الطولونية ثم الفاطمية والسلجوقية وصولاً إلى الحروب الصليبية.

ا
لجزء
الثاني من
خطط
الشام

يشتمل على الدولة النورية وحملات نور الدين وصلاح الدين أي الدولة الصلاحية ثم الأيوبية ودولة المماليك وظهور التتار، وصولاً إلى وقائع تيمورلنك واجتياحه المدن السورية ودخوله دمشق لينتهي عهد المماليك الأخير وتبدأ مرحلة الدولة العثمانية بجميع تفاصيلها ومراحلها.

ا
لجزء
الثالث من
خطط
الشام

يتابع الباحث في هذا الجزء ما وصل إليه في نهاية الجزء الثاني عن تاريخ الدولة العثمانية حتى سقوط السلطان عبد الحميد الثاني وصدور الدستور معرجاً على منشأ الصهيونية في تلك المرحلة والحرب العالمية وقسط الشام من الحرب، وإعدام جمال باشا أحرار الشام والوقائع المهمة في فلسطين، وسقوط القدس، وما إليها، وسقوط بلاد الشام بأيدي الحلفاء، وتجزئة الشام بين فرنسا وإنكلترا، ومبايعة الملك فيصل ملكاً على الشام، ودخول المستعمرين الغربيين بلاد الشام، وتقسيمها إلى دويلات، ودور الصهيونية في تلك المرحلة

فيهجر اليهود إلى فلسطين تحت الحماية البريطانية، وتنفيذ معاهدة سايكس بيكو وصكوك الانتداب على سورية ولبنان وفلسطين وشرق الأردن.

ا

لجزء الرابع
من خطط
الشام

هذا الفصل يتميز من حيث موضوعه المختار عن العلم والأدب في بلاد الشام، بالتفصيل منذ القديم حتى نهاية القرن الرابع عشر بما في ذلك الجامعات والمكتبات والصحافة والطباعة والكتب، وينتقل الباحث بعد ذلك إلى الفنون الجميلة: الموسيقى والغناء والتصوير والنقش، والبناء، والشعر، والفصاحة، والرقص، والتمثيل، وكيفية الارتقاء بهذه الفنون.

وفي الفصل التالي من الجزء الرابع عرض شامل للزراعة الشامية وهو بدوره فصل غني يبدأ بالمشكلة الزراعية القائمة آنذاك من خلال قلة العناية بالأنهار، وخراب الزراعة والمزارع وعوامل هذا الخراب، وآفة الهجرة على الزراعة، لينتقل إلى خصب الأراضي ومعالجتها وما يزرع فيها، وتقسيم السهول والجبال، والطرق الجديدة في الزراعة، وأصناف الزرع، والأشجار، والتربة، والحراج، والري إلى الحيوانات والدواجن والصناعات الزراعية وطرق استثمار الأراضي والضرائب الزراعية وأقراض الزراع.

أما الفصل الذي يليه فقد خصص للصناعات الشامية: الغزل والحياكة والنساجة، والدباغة وصناعات الجلود، وتربية دود الحرير أو النجارة، والقبانة، والحدادة، والنحاسة، وتصنيع الزجاج والدهان والفخار والقيشاني، والمرايا، والصباغة وصناعة الصدف والرخام والسجاد والحصير، وصولاً إلى الصناعات المحدثة.

أما الفصل الأخير من هذا الجزء فكان عن التجارة، وموقع الشام من التجارة، وتجارة القدماء، ودور التجارة والاقتصاديات في العهد الحديث، والورق النقدي، والحواجز الجمركية والواردات والصادرات.

ا

لجزء
الخامس
من خطط
الشام

خصص الفصل الأول عن الجيوش قديماً وحديثاً، تليه تفاصيل عن الأسطول البحري، وعن الجباية والخراج والأوقاف والحسبة والبلديات، والترع والمرافئ والطرق والمساجد والمصانع والقصور وخاصة الجامع الأموي، والحرم القدسي، والمسجد الأقصى، والقصور الشامية والقلاع، وهندسة البيوت والجسور.

ا

لجزء
السادس
من خطط
الشام

خصص للبيع والكنائس والجوامع والمدارس و المستشفيات والبيمارستانات ودور الآثار ودور

** نحن بـ*
إلى طرح
مؤلفات محمد
علي أمام الـ
الجديد للتعـ
بهذا الـ
الخارق الذي
على مدى
من ستين عام

الكتب والأديان والمذاهب والعادات والتقاليد التي كانت تحكم بلاد الشام على مر العصور.

وهكذا نجد أن من الصعوبة تقديم دراسة تفصيلية عن هذه الأجزاء الستة الضخمة من (خطط الشام) لما تحتوي عليه من مادة غزيرة أعدها الباحث خلال ربع قرن من الزمن، ولم نكن نرغب أن يغيب التعريف بهذه الخطط عن قارئ سيرة محمد كرد علي، فآثرنا تقديم عرض مكثف لأهم العناوين التي اشتملت عليها الأجزاء الستة، فهذا يعين القارئ والباحث على استقراء كامل تاريخ بلاد الشام ويمكنه الرجوع إلى الأصل إذا أراد التوسع في الاطلاع.

❐

ا

لمصادر

والمراجع:

(*)ـ الدراسة الفائزة بالجائزة الأولى مناصفة في المسابقة التي أعلنتها "الموقف الأدبي" عام /2002/.

(1) . كانت تجربة مجمع دمشق حافزاً لقيام مجامع في بقية الأقطار العربية، فأسس مجمع القاهرة عام 1932، والمجمع العراقي عام 1947، ومجمع الأردن في وقت لاحق.

(2) . المذكرات . أربعة أجزاء.

(3) . المصدر السابق.

(4) . عبد الغني العطري . كتاب (عبقريات شامية).

(5) . عبد الغني العطري . حديث العبقريات – دار البشائر.

(6) . عبقريات شامية . مصدر مذكور.

(7) . المصدر السابق.

(8) . وجيه الشريجي: أضواء على تاريخ مجمع اللغة العربية بدمشق . مجلة (الدوحة) . مارس . آذار . 1982.

(9) . مجموع الكتب التي تضم هذا التراث اثنان وعشرون كتاباً.

(10) . المذكرات.

(11) . المصدر السابق.

(12) . عبقريات شامية . مصدر مذكور.

(13) . وجيه الشريجي: أضواء على تاريخ مجمع اللغة العربية . مصدر مذكور.

(14) . المصدر السابق.

(15) . خطط الشام . ستة أجزاء في ثلاثة مجلدات.

م

راجع عامة

. عبد القادر عياش . معجم المؤلفين السوريين.

. خير الدين الزركلي . الأعلام.

. عدنان الخطيب . كتيب (محمد كرد علي).

. مصنفات مجمع اللغة العربية.

❐❐❐

نقـــــــــد وترجمـــــــــة نـــــــــزار قبـــــــاني

فـي إيران

د.ندى حسون

يعدّ الأدب ميداناً حيوياً من ميادين حوار الثقافات والشعوب، وقد دخل الأدبان العربي والفارسي في علاقة منقطعة النظير منذ العصر العباسي، كما دخل كل منهما في علاقة مثاقفة مع الآداب الغربية في العصر الحاضر. ويبدو للوهلة الأولى أن علاقة كل منهما بالآخر قد انقطعت في العصر الحاضر، لكن الواقع يثبت أن اهتمام الفرس بالأدب العربي استمر وما زال مستمراً، وسيستمر في المستقبل ويرجع ذلك إلى الخلفية الحضارية المشتركة الغنية بأفكارها وآدابها وتراثها وعقائدها.

- دخل الأدبان العربي والفارسي في علاقة منقطعة النظير منذ العصر العباسي، كما دخل كل منهما في علاقة مثاقفة مع الآداب الغربية في العصر الحاضر

لقد اتجه الفرس في العصر الحاضر إلى الشعر، واتجه العرب اتجاهاً مشابهاً واتخذ الشعر عند كل منهما منحى اجتماعياً، وراح الشاعر يصور تجاربه الشعرية بشكل مرئي محسوس مع تغيير في القالب يلائم هذا التحول. وتأثر كل من العرب والفرس بالشعراء الرمزيين في الغرب، فالسرياليين، وكان الأدبان كلاهما على اتصال وثيق بالحياة السياسية فوجدت بينهما مشتركات كثيرة. وقد لعبت الحياة السياسية دوراً حاسماً في العقود الأخيرة، ورفع الحاجز بين الشعر ومتلقيه عند كل من الأمتين، ولم تتوقف حركة الترجمة عند الإيرانيين عبر هذه السنوات، إذ ترجموا لمعظم الشعراء العرب المعاصرين، ووجود ترجمة كهذه في المجتمع الإيراني هي خير دليل على يقظة هذا المجتمع ونهضته وسيره في طريق إقامة جسر بين الأمتين من شأنه تدعيم صلات القربى والمودة بينهما، كما أنها خطوة للتعرف على فكر الآخر المختلف في اللغة تحقيقاً لمبدأ أساسي هو وحدة الجنس البشري.

ويعدّ نزار قباني من أشهر الشعراء المعاصرين العرب في إيران، وتعود شهرته لأسباب عدة. فقد لاقى هذا الشاعر قبولاً عالياً عند المثقفين الإيرانيين خصوصاً في السنوات الأخيرة، وكان انتشار شعره في البدايات منوطاً بعوامل عدة، أهمها ظهور الصحافة اليومية وانتشارها الواسع واهتمامها الكبير بالأدب، واستجابتها الحميمة لنشر الشعر ووفرة الترجمات الإيرانية للشعر العربي المعاصر.

عرف نزار قباني للمرة الأولى عن طريق المجلات والنشريات في مقاطع حساسة من التاريخ المعاصر، واحتوت هذه النشريات على قسم كبير من الأدب العربي المعاصر. وفي هذه النشريات عرف بألقاب مختلفة أهمها: امبراطور الشعر العربي، شاعر الهجاء السياسي، الشاعر

المقاوم، شاعر المرأة، الشاعر المنكسر اليائس، شاعر الغزل الحسي... الخ.

وقد وضعه الإيرانيون في مصافّ أكبر شعرائهم كمهدي أخوان ثالث، وكان لترجمة أشعاره أكبر الأثر في انتشار الشعر العربي المعاصر في إيران.

ترجمة أشعاره:

لقد ترجم شعر نزار قباني ونثره وحوارات أجريت معه إلى الفارسية، ولاقت إقبالاً منقطع النظير. واستفاد المهتمون بالشعر المعاصر من آرائه الهامة في الشعر، ومن تجاربه الشعرية في عصر غياب النقد وروح الانتقاد عن ساحة الشعر الإيراني المعاصر.

– ترجم شعر نزار قباني ونثره وحوارات أجريت معه إلى الفارسية، ولاقت إقبالاً منقطع النظير. واستفاد المهتمون بالشعر المعاصر من آرائه الهامة في الشعر، ومن تجاربه الشعرية في عصر غياب النقد عن ساحة الشعر الإيراني المعاصر.

ويعتبر القارئ الإيراني مديناً في معرفته بنزار قباني لمجموعة من الأدباء والشعراء الذين كانوا قد ترجموا بعض آثاره إلى الفارسية، وكذلك بعض الحوارات التي أجريت معه.

– ففي عام 1346 و1347 هـ.ش قام الأستاذ محمد رضا شفيعي كركى بترجمة قسم من أشعاره إلى الفارسية نشرتها مجلة "سخن"
– وفي عام 1354 ترجم محمد باقر معين مجموعة "غضب السنابل" المحتوية على قصيدة طويلة له طبعت عام 54 (انتشارات آكاه)
– وفي عامي 1354 و1355 ترجم فرامرز حسني ثلاث قصائد له نشرتها صحيفة كيهان.
– وفي عام 1356 ترجم غلا محسين يوسفي (قصتي مع الشعر) بالتعاون مع يوسف بكار.
– وقد ترجم عبد الحسين فرزاد كتاباً بعنوان (الشعر، المرأة، الثورة) محتوياً على حوار مع نزار قباني وكانت هذه الترجمة عن الانكليزية.
– في عام 1359 خصّص د.شفيعي كركني قسماً في كتابه "الشعر العربي المعاصر" لنزار قباني وأعطاه عنوان (أناشيد في العشق بلا نظير).
– عام 1361، 1362 قدّم د.سيد حسن حسني شعراً لنزار في حاشية صحيفة جمهوري إسلامي وكان له مواقف سلبية منه وكذلك في سوره جُند شماب هشتم قدم أفكاراً وأشعاراً لنزار عام 1363، وترجم قصيدة له بعنوان "العصافير لا تطلب تأشيرة دخول".
– بعد ذلك ترجم أحمد بوري مختارات من أشعار نزار عن الانكليزية بعنوان "في قيد عينيك الزرقاوين".
– وفي تلك الأثناء نشرت صحف إيرانية عدة ترجمات متفرقة أكثرها عن الانكليزية.
– في عام 1378 اختار موسى بيدج مجموعة من أشعار نزار مما يقرب العشرين كتاباً أسماها "بلقيس وأشعار أخرى في العشق" احتوت على لمحة عن حياته يليها حوار أجراه معه أحمد فرحات نشرته مجلة الكفاح العربي يليه خمس عشرة قصيدة له كلها مترجمة عن العربية.

طريقة الترجمة:

من المعروف أن أشعاره قد ترجمت إلى الكثير من اللغات الحية وقد عبّر عن سروره بذلك عندما قال في حوار أجري معه جواباً على سؤال عن رأيه في ترجمة أشعاره إلى اللغات الأخرى: "إن الشعر العربي عظيم، يملك كل اللياقة

الروحية والجسدية ليسافر إلى العالم، فلماذا لا نشجعه على السفر؟ كفانا نقرأ شعرنا على بعضنا ونصفق لبعضنا ونصرخ: أحسنت.. أعد... إن الانتولوجيات التي صدرت في أوروبا وأمريكا والاتحاد السوفياتي لعدد من الشعراء المحدثين كانت ناجحة جداً وعلينا أن نستمر في هذه التجربة، لأن العالم ليس لديه الوقت ليبحث عنا. علينا نحن أن نبحث عنه"(1).

وكما في أوروبا وأمريكا والاتحاد السوفياتي، لاقت ترجمات أشعاره إقبالاً وحضوراً في إيران لم تلقه ترجمة شاعر آخر في العصر الحديث، وقد كان مترجموه من الأدباء والشعراء وأصحاب التجربة في الترجمة، حتى أن القارئ الإيراني كان يتعامل مع النص المترجم وكأنه نص أصيل، كما كان يشعر أنه يقرأ لشاعر من شعراء زمانه ودياره يتحفه بتجاربه وتصاويره الشعرية.

وما من شك في أن هذه الترجمة تبدو أمراً صعباً للغاية لأسباب مختلفة يتعلق بعضها بطبيعة اللغة المترجم إليها، يقول نزار حول ترجمة أشعاره إلى اللغات الأخرى: "هناك لغات أوروبية تليق بترجمة الشعر أكثر من غيرها. فالفرنسية والإيطالية والإسبانية لغات قادرة على نقل رفيف الأحاسيس في القصيدة العربية أكثر من الانكليزية والألمانية والروسية.

تجربتي مع اللغة الإسبانية كانت تجربة مثيرة، فقد ترجم المستشرق الإسباني المعروف بدرو مونتافث مختارات من شعري إلى الإسبانية صدرت في كتاب عنوانه (أشعار حب عربية) وقد استقبل الجمهور الإسباني هذه النصوص المترجمة بحماس كبير، ذكرني بالحماس الذي كان يستقبل به الجمهور العربي قصائدي.

أما الترجمة الانكليزية التي قامت بها مؤسسة (بروتا) التي تشرف عليها الشاعرة والناقدة سلمى الخضراء الجيوسي، لعدد كبير من الشعراء العرب المحدثين، فقد كانت من أدق وأجمل الترجمات، والسبب في نجاحها يعود إلى أن بعضاً من الشعراء الأمريكيين شاركوا في مراجعة هذه الترجمات.

إن ترجمة الشعر من لغة إلى لغة مغامرة مشحونة بالمخاطرة، لأن لكل لغة أسرارها وشخصيتها وحساسيتها الخاصة.. وحتى تكون المغامرة ناجحة، فإن الذي يتولى عملية الترجمة يجب أن يكون شاعراً أو مسكوناً بالحساسية الشعرية".(2)

ومن هنا فإن ترجمة أشعار نزار لم تكن بالأمر السهل لأن الترجمة تستوجب المحافظة على الروح الشعرية والاقتراب بالشعر من الذوق الإيراني المعاصر، ومهما بلغ حظ الترجمة الشعرية من الدقة والأمانة والجمال، فإنها لا تستطيع أن تعكس الأصل بصورة كاملة، أو أن تغني عن تذوق الأصل في لغته، إضافة إلى أنه في شعر كل شاعر يلاحظ للوهلة الأولى ميزان ارتباطه بماء وهواء وتراب وثقافة وطنه، وهذه الخلفية لها مظاهر عدة أولها نوع التأثيرات الإقليمية والجغرافية، وثانيها التأثيرات التاريخية والثقافية.

- القارئ الإيراني كان يتعامل مع النص المترجم وكأنه نص أصيل، كما كان يشعر أنه يقرأ لشاعر من شعراء زمانه ودياره يتحفه بتجاربه وتصاويره الشعرية.

ويمكن تقسيم ترجمات أشعار نزار قباني إلى مجموعتين:

1-أشعار ترجمت عن الانكليزية.

2-أشعار ترجمت عن العربية مباشرة.

سبق القول إن ترجمة الشعر تفقده بعض النواحي الجمالية وبعض الخصائص الموجودة فيه مهما راعى المترجم الأمانة، وتكسب المتن على الأغلب صورة التقرير وتذهب بشيء من روحه، فكيف لو كان النص ترجمة عن ترجمة؟ إنه سيبدو تقريراً عن تقرير، أو رواية عن رواية وهذا هو حال الترجمات التي نقلت عن الانكليزية.

وبشكل عام نجد في الأشعار التي ترجمها كركني وأشعار موسى بيدج نموذجاً جيداً وكانت هذه الترجمات تبدو سلسة أمينة متعادلة لا لكنة فيها، مراعية للذوق الإيراني، واضعة كل كلمة في موضعها المناسب باستعمال أساليب لا تخلّ بالمتن مع وجود بعض التصرفات. فالأشعار العربية تتسم بالإطناب، وأحياناً تمر فيها عشرات السطور والصفحات التي تبدو مملة للقارئ الإيراني، كما نجد فيها التكرار في بعض المواضع، ولا بد من التصرف في هذه الأساليب، وتقديمها بشكل موجز وعبارة دقيقة دون الإنقاص من معناها، ولا يتم هذا إلا ببراعة ومهارة وأستاذية في اللغة والشعر والبيان، ويحتاج الأمر إلى ذوق شعري وتجربة في الترجمة، كما أننا نجد المترجم يضطر أحياناً لحذف بعض اللقطات الجريئة مراعاة للجو الديني والأخلاقي السائد حالياً في إيران. وقد تمكن مترجمو نزار من مراعاة ذلك، فتوفرت للدكتور كركني ثقافة موسوعية وإحاطة بالعربية والفارسية وسليقة وحس وذوق شعري، وتجربة في الترجمة. كما توفرت لـ"بيدج" عوامل جعلته يقدم أعمالاً مميزة. فقد تهيأت له أسفار متعددة إلى الدول العربية، وتمكن من العيش في البلدان العربية، والكتابة بالعربية، وقد نشرت له المجلات اللبنانية شعراً ونثراً.

– تلقى بيدج بساطة وعاطفة ولحن شعر نزار جيداً، وحاول اختيار الكلمات والقوافي بشكل جاءت معه الترجمة محتوية لحناً وجرساً شعرياً.

والجدير بالذكر أن "بيدج" قد امتهن الترجمة منذ 1360، وله أعمال مترجمة من الأدب العربي المعاصر منها أعمال لغسان كنفاني، محمد الماغوط، وغيرهما وقد تعرف القارئ الإيراني على الشعر الفلسطيني للمرة الأولى من خلال ترجماته التي نشرت في الصحف كأشعار سميح القاسم، أحمد دحبور، معين بسيسو، محمود درويش، فدوى طوقان، ومحمد القيسي.(3)

وفيما يلي بعض المقاطع التي ترجمها بيدج من أشعار نزار من قصائده في "بلقيس" مع المتن العربي:

سباستان مى كويم
سباستان مى كويم،
دلبرم ازياي د آمد
انيك مى توانيد
برمزار شهيد
جامى بنوشيد
وفي المتن الأصلي:
شكراً لكم..
شكراً لكم..
نجيبتي قتلت.. وصار بوسعكم
أن تشربوا كأساً على قبر الشهيدة

وفي مقطع آخر:

بلقيس
زيباترين شاه بانوي، تاريخ بابل بود
بلقيس
رعنا مترين نخل عراق
وقتى راه مى رفت
طاووساها همراه اد
وآهوان دربى
بلقيس
...

وفي المتن الأصلي:

بلقيس
كانت أجمل الملكات في تاريخ بابل
بلقيس
كانت أطول النخلات في أرض العراق
كانت إذا تمشي
ترافقها طواويس

وتتبعها أيائل(4)

...

وفي مقطع آخر:

أي نينواى سبز

كولى كلامي رنك من

أي كه موجهاى دجله

بهاران

زيباترين خلخال هارا ارمغان تومى كرد

بلقيس!

تورا ازيادر آوردند

اين كدامين امت عرب است

كه صداى قنارى را ازيامى اندازد

...

وفي المتن الأصلي

يا نينوى الخضراء

يا غجريتي الشقراء

يا أمواج دجلة

تلبس في الربيع بساقها

أحلى الخلاخل

قتلوك بلقيس

أية أمة عربية

تلك التي

تغتال أصوات البلابل.

...

وفي مكان آخر:

وداع مى كند؛

أي يار!

توراذ دست من جيدند

وشعررا ازلب من..

بلقيس!

توآن اشكى كه برثره، كما نجه مى جكد

زيباي من!

درسايه سار خدا بخواب

كه بس ازتوشعرنا ممكن شده است

زن هم

ناكملن

في المتن الأصلي يقول نزار:

بلقيس أسألك السماح فربما

كانت حياتك فدية لحياتي

إني لأعرف جيداً

أن الذين تورطوا في القتل كان مرادهم

أن يقتلوا كلماتي

نامي بحفظ الله أيتها الجميلة

فالشعر بعدك مستحيل

والأنوثة مستحيلة

ففي هذه الترجمة نجد المترجم يرص على مراعاة ضوابط أو مباني اللغة الأصلية وتقديمها للمخاطب في اللغة الأخرى وإضفاء حال وجوّ اللغة الثانية على الترجمة. لقد تلقى بيدج بساطة، عاطفة، ولحن شعر نزار جيداً وحاول اختيار الكلمات والقوافي بشكل جاءت معه الترجمة محتوية لحناً وجرساً شعرياً ونقرأ هذه المقاطع المترجمة عن شعر نزار والتي تبدو أجمل جرساً وأكثر شاعرية من المقاطع السابقة التي فقدت بعض جمالها حين نقلت للفارسية.

يقول بيدج، مترجماً بعض المقاطع من أشعار نزار محاولاً اختيار أجمل الأوزان وأنسب الكلمات:

وقتى كه تورا دوست دارم

ماه ازمن طلوع مى كند

– انقسم النقاد ما بين مهاجم لنزار ومناصر له، ويمكن أن نعزو ذلك إلى الوضع الروحي السائد في العقد الأول التالي لقيام الثورة الإسلامية.

وتابستانى زاده مى شود
كنجشكان مهاجر باز مى آنيد
وجشمه ها سرشار من سؤن
وقتى به قهوه خانه مى روم
دوستانم
كمال مى كنذ كه بوستانم!(5)

ويقول في مقال آخر:

كيسو انى رانقش زدم
آشويكر درها
سين هامي را
تند خو
صلح جو
خو شخو
وخرسند
آنكاه خالها را
باشيدم
ومتحت تلم مورا
بايين كشيدم
خونم
جاري شده بود(6)

ويقول في مكان آخر مترجماً شعر نزار:

عشق
اين است
كه مردم
ماراباهم اشتباه بكير ند
وقتى
تلفن باتوكاردارد
من باسخ بكويم
داكردوستان
به شام دعوتم كنند
نو بردى
وقتى هم
شعر عاشقانه ءجديدى
ازمن بخوانند
توراسباس بكويند...(7)

- رافق التحول السياسي والاجتماعي في إيران تحول ثقافي علمي وأدبي. لكن نشر أشعار الإمام الخميني شكل منعطفاً في مسيرة الغزل بعد الثورة.

مـ واقف النقاد الإيرانيين من أشعاره:

انقسم النقاد ما بين مهاجم لنزار ومناصر له، ويمكن أن نرد ذلك إلى الوضع الروحي السائد في العقد الأول التالي لقيام الثورة الإسلامية. فقد كانت هذه السنوات مـلأى بالاضطراب، وحرّم الغزل والحديث عن العشق- تقريباً- من وجهة نظر المطبوعات، وكان الشعراء يجتنبون موضوعات كهذه خشية الاتهام بعدم الالتزام، إذ كان من واجب الشاعر المحافظة على الثورة وثقافتها الإسلامية. لكن هذا الوضع لم يدم طويلاً، وحلّت مشكلة كبرى في أدب الثورة بعد انتشار شعر الإمام الخميني الذي أثبت أنه يمكن الحديث عن الخال والشعر والشفة والمعشوق والعين والكأس والخمر وغير ذلك. وأعيد النظر في كل ما أخذ على شعراء الغزل، فقلبت الموازين، وتغيرت القضاوة، وصار من المكن تلقّي موضوع العشق والغزل بشكل صحيح ومتناسب مع الشريعة، فكانت فترة المهاجمة

بمثابة وقفة تأمل. يقول أحد النقاد: "كانت الثورة والحرب هما الموجتان اللتان دعتا السفينة إلى التوقف والتأمل مثل الحركة في سفر جديد، وقبل الاتجاه إلى سواحل الشعر المجهولة بحركة كاشفة في مقطع جريان الماضي ومطلع جريان المستقبل"(7).

و

جهات نظر كلّ من الفريقين:

اتخذت الحياة مسيرتها الطبيعية في السنوات التالية للثورة، وبكل ما خلّفته الحرب، امتزجت التصاوير المنعكسة في الأذهان بنظرة وفكر شاعريين، واتخذت الشعارات شيئاً فشيئاً لون الشعر الذي اتخذ مسارات مختلفة ونهضت فئة من الشعراء ذات شعر ملتزم بالثورة ومنادٍ بمبادئها، ودافعت هذه الفئة عن الثقافة الإسلامية في مقابل الثقافة الغربية، وبسبب حركة الثورة الطوفانية وعظمتها، سخّرت هذه الفئة الشعر لخدمة أهداف عليا ومفاهيم معنوية وحماسية وجهادية. وقد انعكست الحالة الروحية لهؤلاء الشعراء في أشعارهم، واتخذوا الشعر وسيلة لا هدفاً، من هؤلاء سيد حسن حسيني، قيصر أمين بور، عليه ضامزوه، ميرهاشم ميرى وغيرهم فتجلت في أشعارهم المعارف الإسلامية، وغصّ شعرهم بالتعابير المتعلقة بالثورة، وقد صار ذلك سمة مميزة لأشعارهم مثل: صحيفة النور، تفسير آيات الجهاد، نسيم أجنحة الملائكة، مشعل الظهور الأخضر، كليم النور، ليل حراء، ليلة القدر، كأس أكملت لكم... الخ.

ورأى هؤلاء أن أدب الثورة يجب أن يكون دعوة للأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، وأن يكون عنصراً فعالاً لإصلاح المجتمع. وقد هاجموا كل ما اعتبروه مأخوذاً من ثقافة الغرب التي عدّت خطراً على جيل الثورة. كما اعتبروا الأدب المتأثر بالغرب أدباً تخديرياً.

وفي تلك الفترة راج مصطلح "الأدب التخديري" باعتباره الأدب الذي لا هدف له، والواقع تحت تأثير الشعر العربي. فمنذ الحرب العالمية الثانية وردت تيارات حادة على الأدب الإيراني غيّرت فكر هذه الأمة مما أثار غضب كبار مفكريها كالإمام الخميني والشهيد المطهّري، وجلال آل أحمد، وشريعتي، وعدوا هذه الآداب تضعيفاً لروح الأمة، كما رأوا أنها تهيئ أرضية مناسبة للارتباط بالغرب وتخدر جيل الشباب.

ويرى أن شهرة نزار هي نتيجة طبيعية لتأثر ضعاف النفوس بأنصار الطواغيت الذين يشجعون المرأة على التخلي عن حشمتها وحيائها، ويضرب بردين المتصامي مثالاً على ذلك. فقد كانت مثالاً للمرأة العفيفة المحتشمة الفعالة، لذلك نسب النقاد إليها ألف مرض ومرض بين جسدي، وروحي، وشكّكوا في مقدرتها الشعرية، في حين أن فروغ فرّخزاد التي تكلمت عن العشق بلا حياء، رفعها بعض النقاد إلى أعلى الدرجات.(8)

ويرى نزاراً كغيره من الشعراء الإيرانيين الذين روّجوا للثقافة الغربية والسفاد تحت غطاء الحرية والتمدن. فنزار يذكر أن الصبية والفتيات في البلدان العربية يكتبون أشعاره على الألواح في المدارس كما كان الأمر في إيران قبل الثورة إذ كانت بعض الأناشيد مثل "بى تومهتاب شبى باز ازآن كوجه كد شتم" وِرْداً لكثير من الصبية والفتيات في إيران.(9)

ويدين نزار قباني من خلال حديثه هو نفسه عن هدفه من نظم الشعر:

– القارئ الإيراني يطلب المزيد من أشعار نزار مما يدل على الوعي العميق والرغبة في المزيد من التعرف على فكر الآخر، وعلى استمرار العلاقة

**** يا ست الدنيا يا بيروت من باع أساورك المشغولة بالياقوت من صادر خاتمك السحري وقص ضفائرك الذهبية.***

- "... أنا مؤسس أول جمهورية شعرية أكثر مواطنيها من النساء"(10).
- "... أكتب لأنني لم أجد طريقة أفضل للانتماء"(11).
- "... إنني أكتب حتى أتزوج العالم..

حتى أتكاثر..

حتى أتعدد..

حتى أصبح 150 مليون نزار قباني

هذه هي خارطة طموحي.. ولن أقبل أن تنقص جمهوريتي الشعرية مواطناً واحداً..." (12)

–ويقول في مكان آخر:

أكتب لكي أتكاثر

لكي أتعدد

لكي أتناسل سنابل، وأقواس قزح وأبجديات

أكتب..

كي أصبح 150 مليون نزار قباني..

إذا نقصوا واحداً أتضايق

وإذا نقصوا مئة أقلق

وإذا نقصوا ألفاً.. ترتفع درجة حرارتي

وأستدعي الطبيب فوراً

لأني أكتب حالتي الشعرية خطيرة

هذه هي خارطة طموحي

وعيني دائماً على البحر(13)

ويعلّق حسن حسيني على ذلك بقوله: "لا قدّر الله أن يصبح مئة وخمسين مليون عربي نزار قباني.."

ويقول عن أشعار نزار السياسية إنها ذات نظرة محدودة لأنه يرى عوامل النكسة داخلية على الإطلاق، ويغفل أثر الاستبداد والاستعمار، ويتجه إلى السلطان مغفلاً كل سبب خارجي(14).. ومع أنه يبدو متألماً، غاضباً، ملتزماً، إلا أنه يخفي وجهاً رومانسياً، تقدمياً، عاشقاً، فهو مثلاً متألم من أجل بيروت ومتعاطف معها لأنه يؤنثها ويرى فيها بيروت الأنثى، الحرة، التي لا تتدخل في شؤونه ويترجم قول نزار فيها:

يا ست الدنيا يا بيروت..

من باع أساورك المشغولة بالياقوت؟

من صادر خاتمك السحري

وقص ضفائرك الذهبية

من ذبح الفرح النائم في عينيك الخضراوين؟(15)

فيقول في الترجمة:

.. اى بانوى جهان، بيروت!

جه كس النكوهاى ياقوت نشان ترامز دخت

جه كس انكشر جادوني ترا

مصادره كرد

وكيسوان طلاتي تراجيد؟

جه كس شادى رادر جشمان سبزتو سربريد؟..(16)

فيسلك نزار في شعره مسلكاً دون جوانياً(17) ويعيب عليه أن كتاب العشق عنده شبيه برسوم هوليوود للمرأة(18)، وأنه لا يقدم اقتراحاً أصولياً معيناً أو طرحاً جديداً لما يجب أن يكون، وأنه ليس في شعره فلسفة أو تفكير عميق أو وعي، أو اتجاه إلى الداخل أو بحث عن الجذور(19) ويرى أنه كشعراء إيران قبل الثورة ينقل فيروس ثقافة الغرب إلى المجتمع عبر الأدب(20)، ولا يستسيغ غير انتقاد العرب(21). ويشبّه أشعاره ببرامج الراديو العربية التي تشكل الموسيقا والطرب وموضوعات العشق القسم الأكبر منها والتي تتخللها بعض الأناشيد

الوطنية التي لا رائحة لها ولا خاصية حسب اقتضاء الحال، وأحياناً لا نجد في الأربع والعشرين ساعة غير آية قرآنية واحدة مع تفسيرها أو موعظة واحدة(22).

ويرى حسن حسيني أن الجيل الشاب العربي لن يهزم العدو بإنشاد أشعار نزار، بل بالسلاح نفسه الذي هزم به الإيراني الشاه، وهو سلاح "الله أكبر"(23).

وجدير بالذكر أن سيد حسن حسيني بتصديه لشعر نزار لا يتصدى للشعر العربي المعاصر، بل على العكس تماماً، يرحّب بالاطلاع على هذا الشعر، ويعتبره فتحاً جديداً لشعراء وفناني إيران، ولا سيما أن العرب يشكلون القسم الأكبر من مخاطبي الثورة الإسلامية(24)، وما مهاجمته نزار إلا نتيجة خوفه على الجيل الشاب في البلدان العربية والإسلامية، وهذا وجه آخر من وجوه العلاقات العربية الإيرانية، ودليل على وقوف الإيراني إلى جانب العربي في معركة الصراع العربي الغربي وخوفه على الهوية العربية الإسلامية.

أ

نصار نزار:

لقد رافق التحول السياسي والاجتماعي في إيران تحول ثقافي علمي وأدبي. لكن نشر أشعار الإمام الخميني (ره) شكلت منعطفاً في مسيرة الغزل بعد الثورة، واختلفت معايير النظر إلى أدب الغزل، وأخذ الغزل موضعه في الشعر المعاصر، واحتوى على الكثير من الرموز والاصطلاحات التي فسّرت تفسيرات عديدة، وصار هذا المجال مليئاً بالحيوية والحركة ومع أن ال بقوالب قديمة أحياناً في العصر ا كان مليئاً بالأحاسيس والإبداعات

** كان انتشار شعر نزار قباني في إيران أثر كبير وضعه فيه القراء في مصاف أكبر شعرائهم كمهدي أخوان ثالث.*

والصور الشعرية مع تجديد في المضامين التي تطرح في فضاء من العطر والنور، وبذلك تحوّل الشعر إلى لوحة فنية.

الأدب عندما يطرح في إطار الفن، يجب أن يحتوي على خصائصه ومميزاته وعناصره الأساسية كالجمال، والتخيل، والأحاسيس، والعواطف، والسبك الشعري. وقد رأى الكثير من النقاد الأدب ظاهرة فنية تؤمن الاحتياجات الروحية وتهدئ من النفس البشرية وهذا يعتبر من الأمور التي تجذب الإنسان ليتذوق الأدب. ومن هذا المنظور فقد لاقى الأدب تشجيعاً كبيراً من القائد السيد علي خامن ئي- ولا يخفى على أحد اهتمامه وتقديره لشعراء عرب معاصرين كالسيد محمد مهدي الجواهري ونزار قباني، وقد عدهما من الشعراء الملتزمين.

من هذا المنطلق، تنبه النقاد إلى شاعرية نزار وقدرته الذهنية، وقوته التخيلية، وقدرته على خلق الجو الشعري، ورأوا أن شعره لا يختلف عن الشعر الفارسي المعاصر ولا يختلف عن شعرائه الذين أحسّوا اضطراب عصرهم بدمائهم وجلودهم، ورأوا أن من لا يلتقط ذهنهم أسرع الحركات والتبدلات لا يجسّمون وجدان عصرهم، ولا يمكن أن يسموا شعراء(25).

واعتبر هؤلاء نزار شاعراً ذا نبوغ، وتفوق، وتدفق، وقريحة، وتألق، وحس مرهف فني، وذلك باعتبارهم الأدب مرآة للأفكار والعواطف، واعتبروا أشعاره متحضرة، لكنها لا تتنافى مع الدين الإسلامي، كما اعتبروه إنساناً موهوباً وشاعراً جديراً بكل اهتمام.

ويكتب أحد النقاد الإيرانيين: "إن النسل الشاب في سورية الذي تلقى تربية على الأكثر تحت تأثير الثقافة الفرنسية يطمح للتجديد ولا يستسيغ الكثير من الرسوم والآراء القديمة... لذلك وجد دفتر أشعار نزار (قالت لي السمراء) الذي

** يقول نزار قباني إن الشعر العربي عظيم لأنّه يملك اللياقة الروحية والجسدية ليسافر إلى العالم.*

نشر عام 1944 الكثير من التشجيع. إن النسل الجديد يجد أفكاره منعكسة فيه ويستحسن صدقه وبساطته، وخاصة أن لغته سلسة وموجزة وعارية عن التصنع البلاغي للشعر العربي القديم"(26).

وإضافة إلى ترجمة أشعاره فقد لاقت ترجمة نثره والحوارات التي أجريت معه حضوراً كبيراً في إيران ورأوا فيها شلالاً من الإيجاز، والصراحة، والبعد عن التكلف، والحدة أو القوة الممتزجة بالشطح الذي تقدم التجربة الشعرية لنزار، وعشقه، الشهرة، والسياسة، وتقييم أشعار شعراء عرب معاصرين. وكانت موضع اهتمام النقاد والشعراء بشكل خاص حتى إن أحدهم كتب: لو حذفت الرموز العربية من هذه المحاورات لأحسسنا أنفسنا أمام شاعر يحدثنا عن تجاربه وتصويره من شعراء زماننا وديارنا.(27)

كما أن آراءه في جائزة نوبل، الحداثة، النقد، هدف الشعر، آراء جديرة باهتمام المعاصرين من نقاد وشعراء إيران.

والجدير بالذكر أن مهاجميه لم يشككوا أبداً في مقدرته الشعرية لأن مهاجمتهم له كانت انطلاقاً من الناحية الدينية والأخلاقية لا غير، فنجد سيد حسن حسيني يقول: إنه بالنظر إلى أشعاره ومحاوراته شاعر حساس صاحب ذوق، ليبرالي، لكنه مستغرب بشدة(28).

ويقول: إن التعرف على آرائه الفنية لا يخلو من الفائدة(29).

ويقول: إنه وجه مألوف ممتع، شديد الشبه بالوجوه التي عرفناها في إيران.(30)

ويقول عن أشعاره السياسية: إنها مؤثرة بلحنها وقوافيها وتتجلى فيها المهارة والذوق، وذات وقع حسن على الأذن، تظهر فيها روح التفاؤل(31).

وأخيراً يقول أحد النقاد: أنه لا بد من ترجمة المزيد من شعره السياسي ليتسنى للقارئ الإيراني معرفته بشكل أكثر ولا سيما أن ذلك سيلقى إقبالاً من القارئ الإيراني الذي صار أكثر تذوقاً للشعر السياسي المقاوم(32).

فالقارئ الإيراني يطلب المزيد من أشعار نزار مما يدل على الوعي العميق والرغبة في المزيد من التعرف على فكر الآخر وعلى استمرار العلاقة بين الأدبين في كل زمان.

❑

ا

لهوامش:

(1)- الأعمال النثرية الكاملة لنزار قباني 8/ 46، ط1، 1993، منشورات نزار قباني، بيروت.

(2)-نفسه 461/8.

(3)-ماهنان، كيهان مزهنكي، الدورة الأولى، ماهنان، شعر أو بستان، الصفحة الأدبية، صحيفة اطلاعات (بشنوازني).

(4)-الأعمال الشعرية الكاملة لنزار قباني.

(5)-بلقيس وعاشقانه هاي ديكر، ص 55.

(6)-نفسه ص 74.

(7)-شعر نواز آغا زناامروز، محمد حقوقي، تهران، نشر ثالث باهمكارى بايوشيح 1377، 1/مقدمه، ص 5 حهار.

(8)-سوره جنك هشتم، محسن سليماني، انتشارات حوزه هنري، سازمان تبليغات إسلامي 13/3، ص 41، ط1.

(9)-نفسه، 45.

(10)-الأعمال النثرية الكاملة لنزار قباني، 23/8.

(11)-نفسه، 25.

(12)-نفسه، 82.

(13)-نفسه، 373.

(14)–سوره جنكر هشتم، ص 54.

(15)–الأعمال الكامل لنزار، 309/2، 310.

(16)–سوره، جنكر هشتم، ص 79.

(17)–سوره، جنكر هشتم، ص 40.

(18)–ص 77.

(19)–ص 78.

(20)–ص 64.

(21)–ص 8.

(22)–ص 82.

(23)–ص 59.

(24)–ص 37.

(25)–شعر نواز آغازتا امروز، 79/1.

(26)–شوره، جنكر هشتم، ص 41.

(27)–ماهنان، أدبيات وفلسفه، سال سوم، شماره 9 تير 1379، ص 38.

(28)–سوره، جنكر هشتم 37، 38.

(29)–نفسه.

(30)–نفسه، 39.

(31)–نفسه، 59.

(32)–ماهنان، أدبيات وفلسفه، ص 39.

❑❑❑

يصــدر

عن منشــورات اتـحاد الكـتّاب العرب

نعمان حرب (دراسات وشهادات)

سلسلة أدباء مكرمون

البخيل والبخلاء بين الجاحظ وموليير

دراسة مقارنة لأنموذج البخيل بين:
الأدب العربي والأدب الفرنسي

إعداد ودراسة : صالحة نصر

. شخصية الأنموذج البخيل قديمة في الأدب العالمي. تعود بدايات هذا النوع من الأدب إلى الرومانيين الذين أخذوا بدورهم عن اليونان، وعن شعراء الإغريق منهم خاصةً.

منهج البحث

. تعريف الأنموذج (البخيل) في الأدب المقارن.

الجاحظ . مولده . نشأته . أهم أعماله . نزعته الفنية . خلاصة مكثفة عن كتابه "البخلاء".

موليير: مولده . نشأته . أهم أعماله الأدبية . مسرحية "البخيل" مكثفة.

. العوامل المؤثرة التي دعت الأديبين لأنموذج البخيل.(اقتصادية . اجتماعية . خلقية . نفسية . ومادية).

. البخيل والبخلاء: تشابه واختلاف بين بخيل الجاحظ وبخيل موليير . أوجه التشابه . صور الاختلاف.

. عنصر السخرية عند الأديبين.

. التفاعل والانفعال بين الكاتب وبخيله.

. رأي واستنتاج.

. تعريف الأنموذج (البخيل) في الأدب المقارن.

الأنموذج: هو ذاك الإنسان الذي تتمثل فيه مجموعة من الفضائل أو الرذائل، أو مجموعة عواطف مختلفة كانت من قبلُ في عالم التجريد، أو متفرقة في مختلف الأشخاص. علماً أن هناك أنموذجات مأخوذة من مصدر أسطوري، أو ديني، أو عن تقاليد وطنية، أو غير ذلك من الشخصيات التاريخية التي دخلت ميدان الأدب... ومن هذه النماذج الإنسانية العامة أنموذج (البخيل) الذي هو موضوع هذه الدراسة. فما هو أنموذج البخيل في الأدب العربي حيث يمثله بخيل (الجاحظ) ويمثله في الأدب الفرنسي بخيل موليير؟...

إن شخصية الأنموذج البخيل قديمة في الأدب العالمي. تعود بدايات هذا النوع من الأدب إلى الرومانيين الذين أخذوها بدورهم عن اليونان، وعن شعراء الإغريق منهم خاصة. ويذكر الدكتور محمد غنيمي هلال أن: "**من بين الذين برعوا في**

الملهــاة مــن الرومــانيين نخــص "بلوتــوس" plotus (254 . 184ق.م). وكان ذا أصالة في تصوير شخصيات ملاهيه، وعواطفهم، في حوار حي، وطرائف لاذعة عميقة، وكان يحاكي شعراء الملاهي من الإغريق، وبخاصة "ميناندر" (342 ـ 292 ق.م). ومن أشهر ملاهي بلوتوس التي كان لها تأثير في الآداب الأوروبية بعده، ملهاة "أولولاريا"، أو "وعاء الذهب". وقد حاكاه "موليير" فـي ملهاتـه الشـهيرة "البخيـل"(1)... كما يشير الدكتور هلال في مكان آخر إلى تأثر موليير في مسرحيته الشهيرة "البخيل"، بالشاعر الروماني بلوتوس حيث "**صور موليير شخصية "أرباغون" أنموذجاً إنسانياً للبخيل وتعمق في تصويره أكثر مما فعل بلوتوس بحيث ظهرت هذه الرذيلة الاجتماعية في صورها المختلفة الهدامة في علاقة البخيل بأولاده، وفي نظرته إلى المجتمع، حتى أن عاطفة الحب عنده لم تطغ(2) على صفة البخيل فيه... وقد ظهرت في المسرحية آثار هذا البخل الأليمة في أبناء ذلك البخيل. مما أكسب هذه الملهاة طابعاً به يقرب الضحك المر من البكاء. وتبدو من خلالها المأساة الاجتماعية في صورة ملهاة عميقة المعاني**"(3)... وتوالت بعد ذلك المسرحيات في الآداب الأوروبية تصور أنموذج البخيل، وأشهرها مسرحية الشاعر الإيطالي "كارلو جولدوني" (1707 . 1793م). وعنوانها البخيل، وهي ملهاة في فصل واحد. وللمؤلف ملهاة أخرى عنوانها "البخيل المتبرج"، كما له ملهاة ثالثة بعنوان: "البخيل الغيور"، هذا في الأدب الأوروبي. فما هو الشأن في الأدب العربي؟؟ هل كان الجاحظ مبتدعاً في هذا الباب؟... أم سبقه سابقون إلى الخوض فيه؟؟ ما الذي لفت الجاحظ إلى موضوع البخل وإلى تصوير البخلاء؟؟!...

في المقدمة التي وضعها الدكتور طه الحاجري في تحقيق كتاب "البخلاء للجاحظ"، يشير إلى أن الجاحظ لم يكن أول من ابتدع الكتابة في موضوع البخل والبخلاء **فابن النديم في "الفهرست"، والجاحظ نفسه في كتاب "البخلاء"، يشيران إلى أن له في هذا الموضوع أسلافاً من أمثال "الأصمعي"، و"أبي الحسن المدائني"، و"أبي عبيدة"، ولكن الأمر مختلف بين الجاحظ وبينهم**".(4).

فمن هو "الجاحظ" الذي ارتقى بهذا الفن النثري؟ ومن هو "موليير" الذي خلدته آثاره الأدبية وعُدّت من روائع المسرح الفرنسي الكلاسيكي، ومنها مسرحية "البخيل"؟..

كيف تصور هذان الأديبان /الجاحظ وموليير/ أنموذج "البخيل"، وكيف رسما ذلك؟... ماهي العوامل المؤثرة التي دعت الأديبين لتناول أنموذج البخيل؟... ثم ماهي الصفات الشخصية التي تشابه كل منهما مع الآخر؟ وماهي أوجه الاختلاف بين بخيليهما؟ وما مدى الانفعال والتفاعل بين كل كاتب وبخيله؟... وكيف جاء عنصر الإضحاك والسخرية الذي يُعدُّ من أهم مقومات فن الفكاهة أو /الملهاة/؟؟؟

الجاحظ: هو أبو عثمان عَمْرو بن بحر بن محبوب الكناني الجاحظ. ولد بالبصرة سنة تسع وخمسين ومئة هجرية. وتوفي سنة خمس وخمسين ومئتين هجرية. كان في قلة ثم أثرى بجهده ونشاطه ودأبه.

أخذ الجاحظ العلم عن المسجديين، وعن خطباء العرب بالمريد، كما أخذ العلوم العربية عن كبار علماء عصره، على أن علمه الواسع جاء عن طريق مطالعته الخاصة حيث كان شديد الولع بالقراءة.

"**تثقف الجاحظ باليونانية عن طريق علماء الكلام، كحنين بن اسحاق، وسلمون وأمثالهما،**

. وافق مولد الجاحظ في عصر ساد فيه الترف المادي والفكري. فنشط سوق البيان والعلم، وكثر المثقفون وظهر العلماء في شتى المجالات،

وبالفارسية من كتب ابن المقفع، ومشافهة أبي عبيدة".(5). وكان إلى جانب ذلك يختلط بالفقراء والأغنياء والكبار والصغار وعامة الناس. فاكتسب من ذلك خبرة واسعة بطبائع الناس، وعاداتهم وتقاليدهم، وأفكارهم وميولهم.

وافق مولد الجاحظ في عصر ساد فيه الترف المادي والفكري. فنشط سوق البيان والعلم، وكثر المثقفون وظهر العلماء في شتى المجالات، وانتشرت الحرية الفكرية والمناظرات الكلامية في عصر تشابكت فيه الثقافات الإنسانية بصورة واسعة... انتقل من البصرة إلى بغداد، وكانت هي والكوفة آنذاك عاصمتي العلم والمعرفة والأدب، ومركزي التفاعل بين الحضارات والأديان والمذاهب على اختلافها.

. كان الجاحظ حلو الحديث، حسن المحاضرة، حاضر الجواب، سريع النكتة، ناعم السخرية، يحب اللهو والطرب، وله ولع شديد بالضحك والإضحاك.

أصبح الجاحظ بذلك إماماً من أئمة الكلام، وزعيماً من زعماء المعتزلة، وصاحب نحلة من نحلهم، عالماً، محيطاً بمعارف عصره لا يكاد يفوته شيء منها. "**في بغداد ظهرت شهرته وسار صيته في الآفاق، وعرف بالأديب الأول، والكاتب الأول المؤلف في علوم الدين حيث أصبح رئيساً لفرقة المتكلمين المعتزلة التي دعيت "بالجاحظية**"(6). كما أصبح راوية من رواة اللغة وآدابها وأخبارها، غابرها ومعاصرها، واسع الرواية، دقيق المعرفة، قوي الملكة في نقد الآثار وتمييزها...

ألم الجاحظ إلى جانب ذلك بالفارسية، وعرف بوساطتها ثقافات الدول المعاصرة فشارك في الحياة مشاركة فعالة. وكان فوق هذا كاتباً، أديباً، بكل ما تتضمنه هذه الصفة من رهافة في الحس، وخصوبة في الخيال، وقوة في الملاحظة، ودقة في الإدراك وقدرة على التغلغل في دقائق الموجودات، واستشفاف الحركات النفسية المختلفة، وتمكن من العبارة الحية النابضة في بساطة ودقة وجمال.

كان الجاحظ دميم الخلقة، قصيراً، أسود، بارز العينين، ولذلك لقب بالجاحظ. يحدثنا هو عن شوهته فيقول: "**ذكرت للمتوكل لأعلم أولاده، فلما استحضرني استبشع منظري، فأمر لي بعشرة آلاف دينار وصرفني**".(7)، إلا أن هذه الصفات التي غالباً ما تقود الإنسان إلى التأزم النفسي، والشعور بالنقص، وبالتالي إلى النقمة على الحياة لم تؤثر في الجاحظ... فقد كان حلو الحديث، حسن المحاضرة، حاضر الجواب، سريع النكتة، ناعم السخرية، يحب اللهو والطرب، وله ولع شديد بالضحك والإضحاك. فكأنه لا ينظر إلى الحياة إلا من وجهها المشرق. ينفذ بعقله إلى المدركات الخفية، ويراها بوضوح تام... ولذا فقد أدرك ذاته وفهمها وتقبّل عيوبها، وتبنى محاسنها. كما أدرك واقع الحياة بروح مرحة راضية... على أن ما تميز به الجاحظ إلى جانب علمه وبيانه ومناظراته الفلسفية، هو نزعته إلى السخرية والتهكم إلى جانب المرح والدعابة.

ولعل في الحادثة التالية التي يوردها محقق البخلاء، عن الجاحظ، ما يعطي صورة دقيقة، وفهماً أعمق لروح الجاحظ المرحة الشفافة التي وجدت في الدعابة والفكاهة والتندر بمواقف البخلاء ما يعجز عن التقاطه الأذكياء. "حين تولى الوزارة محمد بن عبد الملك الزيات، اتصل الجاحظ به وقدم إليه كتابه "الحيوان"، فنشأت بينهما صداقة حميمة، وكان ابن الزيات مناوئاً للقاضي أحمد بن داوود في زمن "المعتصم" فوقف الجاحظ مع صديقه الزيات ضده. ولما صارت الخلافة إلى "المتوكل"، وعذب "ابن الزيات" في التنور هرب الجاحظ وقال: "**لا أريد أن أكون ثاني اثنين إذ هما في التنور**". غير أنه قبض عليه، وأتي به مقيّداً إلى ابن داوود الذي أراد القضاء عليه ولكنه استطاع أن يحظى بعفوه بفصاحة لسانه، وقوة منطقه، وأسلوبه المرح..."(8).

دارسو، وشارحو، ومحققو كتب الجاحظ بلغ عددهم في أرشيف مكتبة الأسد الوطنية بدمشق لوحدها /121/ مئة وواحداً وعشرين دارساً ونيف. توزعت دراساتهم بين أهم مؤلفاته وأشهرها: (الحيوان . البيان والتبيين . رسائل التربيع والتدوير . الإيجاز . تهذيب الأخلاق . خلق القرآن . الاعتزال . الإمامة . العرب والموالي . العرب والعجم . الرد على المشبهة . الجواري . الحاسد والمحسود . فلسفة الجد والهزل . التاج في أخلاق الملوك . الحنين إلى الأوطان . المحاسن والأضداد . النساء . القضاة والولاة . رسائل الجاحظ . منتخبات من أدبه ـ وبحوث تحليله لأدبه....)، أما دارسو وشارحو كتابه البخلاء فقد قارب عددهم في الأرشيف نيفاً وأربعين دراسة يعود أقدمها، إلى سنة /1905/ القاهرة.

وإذا ما تساءلنا عن الغاية التي رمى إليها الجاحظ من تأليف كتابه البخلاء، توصلنا إلى آراء متباينة تعكس وجهة نظر الدارسين... لقد ذهب بعضهم إلى أنه أراد بموضوعه البخلاء إضحاك الناس وتسليتهم، وقال بعضهم: إنه أراد به إصلاح المجتمع من الفساد... وزعم آخرون أن ما كتبه ينم عن نفسيته البخيلة...، إلا أننا نستشف من مختلف المراجع أن أحاديث البخل وأخبار البخلاء كانت تسير في طريقين متجهين إلى غايتين: يقوم في أحد الطريقين دعاة الشعوبية الذين يقفون بالمرصاد فيردون على العرب فخرهم واعتزازهم بالكرم والشجاعة وغيرها من الصفات التي تتطلبها المروءة في الصحراء. ولهذا فهم يحاولون جاهدين تلقّط الأخبار التي تتعلق بأسلوب حياة العرب القاسية، وهيأة معيشتهم الخشنة، ومأكلهم، ومطاعمهم البدائية إلى غير ذلك من لوازم البداوة... وذلك بهدف النيل والتقليل من شأن العرب، والحط من قدرهم... وقد وجدت حركة الشعوبية في باب الهجاء عند شعراء العرب مادة دسمة، فركبت موجتها، لأن الهجاء قائم على التجني، وحيث القبيلة تحمل التبعة كلها كما يقول الجاحظ "والعرب إذا وجدت رجلاً من القبيلة قد أتى قبيحاً، ألزمت ذلك القبيلة كلها، كما تمدح القبيلة بفعل جميل وإن لم يكن ذلك إلا بواحد منها".(9). وهكذا... حينما ظفر دعاة الشعوبية بهذه المجموعات من أخبار البخلاء، ذهبوا يصنفونها ويملأون بها الجو على العرب والعربية تشنيعاً وسخرية.

وقد أشار الجاحظ إلى هذا المنحى عند حديثه عن تلك الأهاجي فقال: "... **وهذا الباب يكثر ويطول... فإن أردته مجموعاً فاطلبه في كتاب الشعوبية فإن هنالك مستقصى**".(10).

وهكذا نرى أن الخصومة الجنسية التي ثارت بين الروح العربية، والروح الشعوبية، قد أدت إلى نوع من الحديث عن البخل وجهته ولونته بما تريد، كما وجهت أنواعاً أخرى من الأحاديث، وخلقت ضروباً من الكتب والتآليف كثيرة!!....

. وفي الطريق الأخرى كان يقوم دعاة الدولة القائمة ممن وضعوا أنفسهم في خدمة السلطان، من العلماء وأهل الأدب... ومنهم من كان ينصر الدعوة العربية ويتعصب لها كالأصمعي... ومنهم من كان أميل إلى الشعوبية كالمدائني وغيره...

ومهما يكن من أمر هؤلاء الذين سبقوا الجاحظ في الكتابة عن البخل والبخلاء: "ومهما تكن حقيقة الحوافز إليه، فقد جاءت كتابتهم فيه إخبارية لا فنية، تعرض صوراً من الحياة الماضية دون الحياة الحاضرة، ولكنها مع ذلك كانت . فيما نحسب . مما لفت الجاحظ إلى هذا الموضوع"(11). بل لقد كانت بلا ريب جرساً نبه نزعته الفنية إلى اقتحام هذا اللون، والإبداع فيه، فكان كتابه الثر، كتاب البخلاء الذي نرى فيه

. أسهم الجاحظ أدبياً في خلخلة البناء الطبقي الاجتماعي، ونبه السلطة الحاكمة إلى ما هي فيه من غربة، وإلى القطيعة بين الحاكم والمحكوم.

. يتحدث الجاحظ في مدخل كتابه عن المحتوى، وعن أسلوبه فيه، وأنه في نوادر البخلاء واحتجاج الأشحاء، وما يجوز من ذلك في باب الهزل، وما يجوز في باب

مظهراً من مظاهر النزعة الفنية الجياشة، السريعة الاستجابة، التي يمتاز الجاحظ بها، والتي كانت تطبع شخصيته بطابع مميز. وهنا يخطر سؤال هام يقول: أكان هناك غرض أو أغراض شخصية كانت تداخل نفس الجاحظ وتؤثر في توجيه قلمه، وتلوّن مجراه؟؟..

يجيب الدكتور الحاجري عن ذلك فيقول: "**الواقع أن نزعة الجاحظ الفنية وحدها كانت حافزته وباعثته، فهي حافزته إليه، وباعثته فيه وصاحبة الأمر في تصريفه وتلوينه**". ويؤكد الدكتور الحاجري على هذه القناعة مرة ثانية في مكان آخر من كتابه فيقول:"**ومن هذا نرى أنه لم تكن تنزع بالجاحظ إلى هذه الأحاديث نزعة غير النزعة الفنية**"(12). إلا أن الباحث المتعمق يجد في سخرية الجاحظ من أكثر الطبقات الاجتماعية، بدءاً بالملوك والرؤساء، وانتهاء بعامة الناس، مروراً بمن كانوا من أئمة المعتزلة، الذين ينتسب الجاحظ إليهم مثل أبي الهذيل العلاف، وعلي الإسواري، كما نجد في سخريته من الأصمعي العربي، وأبي سعيد المدائني أسباباً أبعد من تلك التي تعود إلى نزعته الفنية، وقد يكون من أهمها توجيه النقد اللاذع، بأسلوب ساخر خفيف، إلى الطبقة التي أعماها الثراء عن التبصّر في أمور الآخرين، وكشف زيف ذلك الثراء الذي قام على استغلال جهد الآخرين. وبذلك يكون الجاحظ قد أسهم أدبياً في خلخلة البناء الطبقي الاجتماعي، ونبه السلطة الحاكمة إلى ماهي فيه من غربة، وإلى القطيعة بين الحاكم والمحكوم!!!...

خلاصة كتاب البخلاء:

يتحدث الجاحظ في مدخل كتابه، من خلال مقدمة عنوانها: "ربِّ، أنعمتَ فَزِدْ". عن المحتوى، وعن أسلوبه فيه، وأنه في نوادر البخلاء واحتجاج الأشحاء، وما يجوز من ذلك في باب الهزل، وما يجوز في باب الجد... وكذلك عن الباعث على تأليفه، والإلماع إلى مصادره والأبواب التي سيتناولها. وقد جاءت مقدمته على شكل رسالة موجهة إليه من صاحب لم يذكر اسمه، رجاه فيها أن يحدثه عن البخيل ونوادر البخلاء بعد أن حدثه عن حيل لصوص الليل... وأوضح الجاحظ في المقدمة أن أشخاص البخلاء بعضهم حقيقيون، وبعضهم الآخر وهميون لم يذكر أسماءهم: "**وقد كتبنا لك أحاديث كثيرة مضافة إلى أربابها، وأحاديث كثيرة غير مضافة إلى أربابها، إما بالخوف منهم، وإما بالإكرام لهم**".(13). منهياً كتابه بفصل عن ضروب الطعام عند العرب، وما يتهاجون ويتمادحون به في هذا الباب... فمن رسالة سهل بن هارون في آداب الإنفاق، إلى تصوير بخل أهل خراسان، ولاسيما أهل مرو الذين يكاد يكون البخل فيهم فطرة وغريزة يولدون عليها... وفيهم يكتب الجاحظ قائلاً: "**تبدأ بأهل خُراسان، لإكثار الناس في أهل خراسان، ونخص بذلك أهل مَرْو بقدر ما خُصُّوا به: قال أصحابنا: يقول المروزيُ للزائر إذا أتاه، وللجليس إذا طال جلوسه، تغديتَ اليوم؟ فإن قال: نعم، قال: لولا أنكَ تَغديتَ لغدَّيتكَ بغداء طيّب، وإن قال: لا.... قال: لو كنتَ تغديتَ لسقيتُكَ خمسةَ أقداح. فلا يصير في يده على الوجهين قليل ولا كثير...**".(14). ويرى الجاحظ أن البخل في أهل خراسان لا يقتصر على البشر، وإنما هو وباء تسرب إلى الحيوانات أيضاً. وفي هذا يتابع الجاحظ فيقول: "وقال ثُمامة: لم أرَ الديك **في بلدة قط إلا وهو لافظ، يأخذ الحبة بمنقاره ثم يلفظها قدام الدجاجة، إلا دِيَكَة مرو، فإني رأيت ديكة مرو تسلب الدجاج مافي مناقيرها من الحب. قال: فعلمتُ أن بخلهم شيء**

فـي طبـع الـبلاد وفـي جوهـر المـاء، فمـن ثـمَّ عَمَّ جميع حيوانهم".(15). ومن قصص أهل البصرة مـن المسـجديين ص /56/ إلـى قصـص زبيـدة(16)، بـن حميـد ص/64/ وليلـى الناعطيـة /67/ وابن خلف /71/ وابن يزيد /77/ التي تدور علـى أن لُحمـة البخـل كصـلة النسـب. وأن بيـوت الأموال درهم إلى درهم... وأن القناعـة شـيء لا يُدرك... وأن فضيلة المال في الحفاظ عليه، لا في جمعه.

ومن نوادر أبي جعفر الطرسوسي ص/97/، وأبي محمد الحزامي ص/98/، وخالد بن عبد الله القسـري ص/107/، والحـارثي /109/.... إلـى نوادر أبي فاتك ص/122/، والكندي/129/ وابن المؤمل/147/، وابن جاني/159/ والثوري/160/ التي يفلسف فيها البخل: **فالسخاءُ مالٌ وحمد، والبخـل مـال وذم، وأن سوء المعاملـة فـي أمـور المـال تـؤدي إلـى هبـوط الأسـعار والكسـاد الاقتصادي، وأن الإنفاق مرتبط بالمنفعة والموت منوط بالتخمة..**".

ومـن كـلام العقـدي ص/198/ والمدائني/209/، والأصمعي/220/، وأبي عُيينة /221/... إلـى رسـالة الثقفـي ص/235/ وابـن التـوأم /256/، وإلـى أنـواع مختلفـة مـن ضـروب الطعام عند العرب ص/319/، وحديث القِرى... والكرم... وآداب الضيافة عندهم!!... ومن خلال هذا العرض، يمكن أن نضع يدنا على أنموذجات متعددة مثلت جوانب كثيرة باستطاعتنا أن نردها إلى المسارات الخمسة التالية التي قصد الجاحظ إليها، وهي(17):

المسار الأول: في تصوير حال المقتصدين الضاربين إلى الادخار، والمقترين على أنفسهم وعلى ذويهم، وقد كان الجاحظ جاداً في سوق أقاصيصه هنا بحيث جعلها تنبئ عن النفور من الإسراف والتبذير، وأن الادخار هو العقل بعينه... الأمر الذي حدا ببعض الكُتاب إلى أن يسلك الجاحظ في زمرة البخلاء لأنه لم يدفع حجج البخلاء، ولم يذم صنيعهم ويستنكره.

المسار الثاني: وينزع الجاحظ فيه إلى تصوير نفسية البخلاء من خلال مجادلتهم ومناظرتهم في ذلك يقول: "**وليس عجبي ممن خلع عِذَاره(18) في البخل، وأبدى صفحته للذم ولم يرضَ من القول إلا بمقارعة الخصم... كعجبي ممن قد فَطِنَ لبخله، وعَرَف إفراطه وشُحّه وهو في ذلك يجاهد نفسه، ويغالب طبعه... فلو أنه كما فطن لعيبه، وفطن لمن فطن لعيبه، فطن لضعفه عن علاج نفسه وعن تقويم أخلاطه... لترك تكلف ما لا يستطيعه، ولربح الإنفاق على من يذمه**"(19).

المسار الثالث: وفيه يكشف عن سَوْءات البخلاء الذين يلجأون /يلجؤون/ إلى إخفاء السوءات في قرارة نفوسهم... إلا أن اللا شعور لا يلبث أن يلفظها دون وعي منهم. فتطفو على السطح وقد هتكت سترهم. وكشفت عن مرضهم "**ودلت على حقائق التموهين... وهتكت عن أستار الأدعياء، وفرقت بين الحقيقة والرياء، وفصلت بين المقهور المنزجر . في طوايا النفوس . والمطبوع المبتهل**".(20).

والكتاب من هذه الزاوية، ومن الزاوية السابقة يعد كتاباً في تحليل نفسية البخلاء.

المسار الرابع: يتجه الجاحظ فيه إلى تصوير حالات الشره والنهم في الأكل، وتبيان حال المعوزين في كيفية الحصول على المال، كقصص الحارثي؛ وكقصص خالد بن يزيد الذي اتخذ الكُدْية مهنة له... ويصنف النقاد الكتاب من هذه الوجهة بأنه صورة لأدب الكُدْية وصورة للمطبخ وآدابه.

المسار الخامس: ويبين جانباً من هدف

. بعض الكتاب يسلك الجاحظ في زمرة البخلاء لأنه لم يدفع حجج البخلاء، ولم يذم صنيعهم ويستنكره.

. يشير النقاد إلى أن مسرحية البخيل لموليير من أحسن مؤلفاته... وهي مسرحية نثرية تقع في خمسة فصول، وتدور حوادثها في منزل (البخيل) أرياغون

الكتـاب وهـو الضـحك واللهـو وإمـلاء الفـراغ مـن سـخرية علـى الـبخلاء، ويصـنف ذلـك فـي ثلاثـة أشياء "**تبيّن حجة طريفة، أو تعرف حيلة لطيفة، أو استفادة نادرة عجيبة**"(21).

****

******

البخيـل لمـوليير: ولـد "**جـان باتسـت**" فـي بـاريس عـام /1622م/ بـالقرب مـن مكـان يـدعى (بـون نيـف) كـان ملتقـى المهـرجين والمشـعوذين والمطـربين!! كـان جده لأمـه المولـع بـالتردد علـى المسـرح يصـطحب جـان معـه وهـو مـا زال فـي الحاديـة عشـرة مـن عمـره... فـي حـين كـان جده لأبيه يملك متجراً في ساحة سوق (سان جرمان) حيث كانت تقام فيها العروض المسرحية الشعبية. مـن تلـك السـن المبكـرة، ومـن خـلال هـذا الجـو والنشـأة، بـدأ الصـبي يتشـبع بـالروح الفنـي لتبـدأ ملامـح الـذكاء والتفوق تظهـران عليـه وهـو يـدرس فـي مدرسـة (كليرمـون) حيـث يتجمـع أبنـاء الطبقـة النبيلـة الـذين غـدا لهـم شـأن كبيـر فيمـا بعـد فـي المجتمع كـ(برينييه الكاتب، وشابيل الشاعر، ودي بوربون) الـذي قُدّر لـه أن يصبح "كونتي" وراعـي الأدب، وحامي لموليير ونصيره.

بعد مدرسة كليرمون، انتقل جان إلى مدرسة "جاسندي" الفيلسوف المتحرر والمرح. حيث تـأثر فيمـا بعـد بالدراسـات الفلسـفية التـي انعكسـت علـى بعـض أعمالـه المسـرحية.. ولمـا كـان والـده يرغـب فـي تأهيلـه للخدمـة فـي بـلاط الملك "لويس الثالث عشر" وجهه باتجاه كلية الحقوق بجامعة "أوليان" وفيها حصل جان على ليسانس المحاماة. إلا أنه لم يزاول هذه المهنة التي كان يرى فيها ما سماه (بالعدالة الملتوية). ولأن طموحه الذي كان يتطلع إلـى عالم التمثيل دفعاه إلـى أن يصـارح والده بأنـه سيحترف التمثيل الهزلي. وشرع من توّه في العمل المسرحي. دخـل جـان عـالم المسـرح بشـكل كامـل عـام /1643م/ واتخـذ لنفسـه اسـماً لأحـد مـؤلفي الروايـات هـو "مـوليير" ثـم اختـار لفرقتـه اسـم (المسرح الفخم) وبدأ نجمه يرتفع يوماً، بعد يوم فكثـر أنصـاره، وكـان علـى رأسـهم الملـك لـويس الرابع عشر، والناقد "بوالو".. كما كثر معارضوه، وكـان علـى رأسـهم رجـال الكنيسـة... لكنـه استمر في عمله، وظل يكافح بعزيمة وعناد، على الرغم مـن كثـرة العواصـف التـي كـادت تطـيح بـه... ، فأخذ يكتب المسرحيات، ويشارك في التمثيل بجهد ودأب، ليخـرج لـلأدب العـالمي روائـع المسـرحيات التي تمثل حتى اليوم، وتستقطب عشاق المسرح، و من أهمها:

ترتوف ـ الدون جوان أو (البرجوازي النبيل) ـ مريض الوهم ـ المتحذلقات ـ مدرسة الأزواج ـ طبيب رغم أنفه ـ زواج بالإكراه ـ الرجل النفور ـ مدرسة النساء... وغيرها.

فـي عام /1792م/ نقل إلـى متحف الآثار الفرنسـية حجـر ضـخم متشـقق يميـل لونـه إلـى السواد، كان كل ما بقي للإنسانية من قبر موليير الـذي تصـارع مـع السـل فصـرعه الآخـر عـام /1673م/.

بخيـل مـوليير: يشير النقاد إلى أن مسرحية "البخيل" لموليير من أحسن مؤلفاته. وهي مسرحية نثرية تقع في خمسة فصول، وتدور حوادثها في منزل البخيل "أرباغون" بباريس، حيث مثلت أول مرة في التاسع من سبتمبر عام /1668م/.

بطل المسرحية إذن هو البخيل ("**أربـاغون**" **Harpagon**) . شيخ فـي السـتين مـن عمـره، استهواه جمع المال. فوضع ماله في صندوق خبأه في حديقة داره بعيداً عن أعين الرقباء والمتطفلين. لأربـاغون ولـد يسـمى (**كليانـت Cleante**) وبنـت

تدعى (**أليس Ellse**). يتركز دور كليانت في المسرحية حول علاقته بـ(**ماريان Mertane**)، الفتاة التي تسكن بجوارهم منذ عهد قريب، والتي تعيش مع أمها المريضة عيشة متواضعة. فيصارح كليانت أخته أليس بمشاعر نحو ماريان. وبرغبته في انتشالها من الفقر، ولكن كيف السبيل إلى ذلك مع بخل أبيه، الذي يحرمهما من السعادة؟ وبعد أن تتفق أليس معه في كل ما يقوله، ينصرفان لنرى أرباغون وقد تسلطت عليه الوسواس، وأصيب بالاضطراب النفسي بعد أن أصبح يعتقد أن الناس كلهم يطمعون في أمواله المخبوءة.. ثم يحضر (**لافليش Lafleche**) خادم كليانت، فيأمره أرباغون بالانصراف. ونسمع الحوار التالي:

أرباغون: اذهب لوجهك توّاً... ولا تجادلني... هيا أغرب عني... نابغة اللصوص... طريد العدالة.

لافليش: (يخاطب نفسه في شبه تمتمة): ما صادفت في حياتي قط شراً من هذا الشيخ اللعين. وأكبر ظني . مالم يقم الدليل على العكس . أن به مساً من الشيطان.

أرباغون: أراك تتمتم!!

لافليش: لِمَ تطردني؟

أرباغون: نعم، نعم، هل يتجرأ صعلوك مثلك أن يطالبني ببيان؟ والله إن هذا لشيء عُجاب، هيا انصرف، وإلا لطمتك على وجهك.

لافليش: وماذا صنعتُ لك؟... هل أستحق هذا؟...

أرباغون: صنعتَ؟... إني أريد أن تغادر هذا المكان.

لافليش: لقد أمرني سيدي كليانت انتظاره هنا...

وبعد حوار طويل يدور بين الاثنين يتهم فيه أرباغون لافليش بأنه يراقبه وبأنه جاسوس يمكن أن يذيع أخبار ماله المكنوز، يهم بصفعه طالباً منه الخروج ثم يصرخ به:

أرباغون: مكانك!.. لا ترحل...(مقترباً منه).. ألم تسلبني شيئاً؟..

لافليش: وماذا أستطيع أن أسلبك؟..

أرباغون: اقترب مني لأرى.. هات يديك....

لافليش: هاهما يداي...

أرباغون: والآخرين؟ (ظاناً أنه سرق بيدين أخريين).

لافليش: (يريه إياهما من خلفه) ها هما تان.

أرباغون: (مشيراً إلى سراويل لافليش)، هذه السراويل الواسعة تصلح لإخفاء المسروقات، وأتمنى لو يشنق بعضهم من أجلها.

وبعد انصراف لافليش، ولقاء على المسرح بين أرباغون وابنته وابنه حيث يصارحهما بأنه اعتزم الزواج بشابة تدعى ماريان، وأنه عازم كذلك على تزويج كليانت بأرملة غنية، وبأنه قد اختار السيد أنسليم، ذلك الرجل الناضج الذي أشرف على الخمسين، والذي اشتهر بثرائه الفاحش، زوجاً لابنته أليس، يتركهما مع الخادم "فالير" الذي كان يحب "أليس" وعلى علاقة بها، والذي زج نفسه في هذا العمل ليكون قريباً من محبوبته.

الفصل الثاني: يكشف الفصل الثاني حاجة كليانت للمال، فيحاول استدانته من أحد المرابين، وعن طريق خادمه لافليش الذي يتصل بالسمسار (سيمون)... وهنا تبرز الشروط القاسية التي لمستتر، (والتي تذكرنا بشروط

. إذا كان الجاحظ انتقى أكثر أشخاصه من الطبقة التي تكالبت على المال، فإن موليير انتقى أنموذجه ليجسم شراهة الطبقة البرجوازية المرابية الجشعة.

. يشكل كتاب البخلاء للجاحظ، ومسرحية البخيل لموليير ظاهرتين من ظواهر الفكر العربي في المجتمع العباسي، والفكر الغربي في المجتمع الفرنسي.

تـاجر البندقيـة اليهـودي "شـايلوك"...)، وبعـد أن يذعن كليانت مضطراً لذلك، يلتقي على المسرح المرابــي الجشــع، فيفاجـأ بأنــه والــده أربــاغون، لينتهي الموقف بمناقشة عنيفة بينهما، ثم لينتهي الفصل الثاني بين أرباغون و(فروزوين) الماكرة التي تدبر له الزواج من ماريان.

الفصل الثالث: ويتضمن تعليمات أرباغون المشددة بخصوص عدم الإسراف في مأدبة عشاء سيقيمها في المساء، مع اختيار مأكولات تميت الشــهية... وبعــد حــوار طويــل بــين أربــاغون والحوذي (جاك) يطلب أرباغون منه أن ينقل إليه ما يقوله الناس عنه، وبعد أن يخبره جاك عن سخرية الناس منه ينهال ضرباً بالعصا عليه حتى يسكته.

أما **الفصل الرابع:** فينقل إلينا الصدام الذي يقع بين أرباغون وكليانت بعد أن يكتشف الأب علاقة ابنه بماريان فيطرده ويتبرأ منه، ويحرمه من الميراث... ثم نادى (لافليش) قادماً من الحديقة، يحمل صندوقاً صغيراً كان أرباغون قد أخفى فيه نقوده، مقدماً إياه إلى كليانت... وعندما يكتشف أرباغون سرقة أمواله يصاب بمس من الجنون. ونراه يدخل إلى المسرح مهرولاً، عاري الرأس، زائغ النظرات، يصيح كالمخبول: "**إلى اللص!... إلى اللص!... إلى القاتل!... إلى الجاني!....، عدلك، أيتها السماء العادلة**"... لينتهي هذا الفصل باستدعاء الشرطة في الفصل الخامس بعد أن اتهم أربــاغون جميــع النــاس، فطلــب إلــى المفوض أن يعتقل جميع من في المدينة... ثم تتابع مشاهد المسرحية...

العوامل المؤثرة التي دعت الأديبين لأنموذج البخيل:

يشكل كتاب البخلاء للجاحظ، ومسرحية البخيل لموليير ظاهرتين من ظواهر الفكر العربي في المجتمع العباسي، والفكر الغربي في المجتمع الفرنسي. حيث تعكسان لنا أنماط الحياة في كلا المجتمعين، وقد أخذت تتحول من البساطة إلى التعقيد، بعد أن ابتعدت عنها تلك السهولة التي كانت تطبعها وتميزها... ولقد لعب العامل الاقتصادي الدور الأهم في ذلك التغيير، بعد أن غدت العراق مركزاً للتجارة وللحياة الاقتصادية النابضة من الهند والصين شرقاً، إلى المحيط الأطلسي وجنوب الحبشة غرباً... الأمر الذي جنب الأضواء، وحوّل الأذهان عن التفكير في جميع القيم باتجاه القيمة المادية التي طغت على ما سواها.... ولم يكن الأمر في المجتمع الفرنسي بأفضل من ذلك. بل كان أشد بؤساً وتعاسة، وأكثر افتتاناً بجمع المال... كما شاعت فيه ضروب النفاق والدّجل والحرص على المال. وجاءت حروب "**لويس الرابع عشر معاصر موليير لتزيد الطين بِلّة، إذ أنهكت فرنسا، وخلّفت فيها أنواعاً من الشقاء، وضروباً من الطبائع الخسيسة، خلّفها بذخ الملك، ونفقات الحروب الطويلة، فاستقل ذوو الأقلام بعلاج هذه المشكلات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية حتى غدت حركتهم حركة تمهيد للثورة الفرنسية**"(22).

وإذا كان الجاحظ قد انتقى أكثر أشخاصه من تلك الطبقة التي تكالبت على المال، فإن موليير انتقى أنموذجه ليجسم شراهة الطبقة البرجوازية المرابية الجشعة... مضافاً إليها طبقة رجال الدين المستغلة التي راحت تنتزع اللقمة من أفواه الناس.

وبطبيعة الحال، فقد قاد هذا الوضع الاقتصادي إلى خلخلة في المجتمع العربي، وكذلك في المجتمع الفرنسي الأمر الذي أدى إلى انشطار كل من المجتمعين ليفرز فئة كادحة

تعيش في ضائقة خانقة، وتلتمس أغرب السبل والحيل من أجل حاجاتها... وكان الحال أسوأ في المجتمع الفرنسي الذي دخله الغرور بفعل كثير من التأثيرات، مما أدى إلى تمزق أصاب التركيب الاجتماعي فيه وقسمه إلى طبقات متناحرة.

هذه الأوضاع في كلا المجتمعين، ساقت إلى حالة خلقية متزعزعة قادت إلى الشك والريبة في كل القيم، ثم امتد الشك إلى القيم الروحية فانتشرت الرشاوى والمحسوبية، وأصبح المال سيد الموقف، والصوت الأعلى.

البخيل والبخلاء:

تشابه واختلاف:

يتعقب الدكتور طه الحاجري أحد محققي كتاب البخلاء، وصف الجاحظ لبخلائه بدقة ومتابعة، ليرسم لنا أبرز الصفات الفنية التي تتجلى في أسلوب الجاحظ، والتي تأتي في أولها البراعة في الوصف، والدقة في التصوير، موضحاً أن الوصف عند الجاحظ يعني ما يشمل الوصف الحسي والوصف النفسي للبخيل.

والبخيل في أدب الجاحظ إنسان حقيقي موجود في المجتمع، لا شخصية أسطورية أو متخيلة، ونستطيع مع بُعد الشقة بيننا وبينه أن نراه أمامنا، كسهل بن هارون، والخزامي، والحارثي، والكندي، وابن أبي المؤمل، وابن التوأم والأصمعي... وبخيل الجاحظ إنسان يرى الاقتصاد في النفقة هو العقل بعينه، بل هو السلوك الصحيح. وتثمير المال هو الوسيلة الأجدى أو مذهب "الجمع والمنع"، كما يحلو للجاحظ أن يصفه. ثم إن البخيل يدافع عن حرصه هذا فيأخذ الجاحظ في إيراد تلك الحجج ليسوقها ممزوجة بالسخرية الناعمة تارة، ويُنطق البخيل حججاً ومسوغات تثير السخرية المكشوفة والتهزؤ الصريح طوراً آخر.... وهكذا...

كذلك فإن بخيل الجاحظ، من مثل أبي المؤمل، هو رجل بخيل بطبعه، لكنه يقمع بخله قمعاً كي لا يحط من منزلته... وهو يتكلف الكرم تكلفاً، فيخادع نفسه، ويخادع الآخرين، حين يعود فيقدم حججاً وأسباباً تدور كلها حول ضرورة الاقتصاد... وفي هذا تظهر الحركات النفسية التي تصدر عن البخل وتدور حوله... بينما بخيل موليير بخيل بطبعه لكنه يحيا بخله ولا يمثله أو يقمعه.

. بخيل الجاحظ هو رجل بخيل بطبعه، لكنه يقمع نجله قمعاً كي لا يحط من منزلته، بينما بخيل موليير بخيل بطبعه لكنه يحب نجله ولا يمثله أو يعمقه.

والجاحظ مولع باستشفاف الحركات التي تلابس البخل، وباستبطان الأحاسيس التي تصحبه وتبين الحركات الشعورية المختلفة وما بينها وبين السمات الظاهرة على البخيل من صلة، من مثل كلمة عابرة، أو إشارة طائرة، أو لفتة سريعة خاطفة.

وإذا ما حاولنا الاقتراب من بخيل موليير، وقارنا بين البخيلين، فإن الصورة تبدو في عديد من المواقف متشابهة، وتفترق في حالات أخرى، تبعاً لرؤية كل أديب لبخيله.

أولاً: فصفة التخصيص تظهر واضحة على بخلاء الجاحظ، لأنه كان يصور كل بخيل على حدة، ويخلع على الواحد منهم من الملامح والسلوك غير ما نجده لدى الآخر. فإذا قرأنا قصص المسجديين نجد صورة **(زبيدة بن حميد)** غير صورة**(أبي محمد الخزامي)**... وصورة صاحب النخالة غير ما صورة **(مريم الصناع)**... في حين جاءت صورة بخيل موليير على عكس صورة بخلاء الجاحظ من الجهة الفنية، أي أنها تحمل صورة عامة تصلح لكل بخيل، وفي الوقت الذي أعطى الجاحظ لبخلائه وصفاً لإنسان حقيقي موجود، سماه باسمه . كما مر معنا . فإن موليير في تصويره لبخيله "**قد أعطاه صفات كثيرة**

. في الوقت الذي أعطى الجاحظ لبخلائه وصفاً لإنسان حقيقي موجود، فإن موليير في تصويره لبخيله أعطاه صفات كثيرة ابتعد به فيها عن الواقعية.

ابتعد بـه فيها عن الواقعيـة كما كـان يـرى "فـان تيغم" على حين يرى "بول هازار" أن هذا العطاء قد حقق مفهوم الأنموذج في الأدب المقارن لأنه ظهر في صورة أغنى وأجمل وأوضح في معالمه مما نرى في المجتمع".(23).

ثانيـاً: وبخـلاء الجاحظ يختلفون عن بخيل موليير في كثير من الصفات والمواقف، إنهم في غالبيتهم الساحقة بخـلاء مثقفون، لا بل متكلمون مناطقـة... أما بخيل موليير فتبدو عليه البلاهة والسذاجة في أكثر مواقفه إلى درجة يخرج معها عن المألوف والمعقول حتى أنه يندهش من عبارة فالير عندما يؤنبه قائلاً: "**إن علـى الإنسـان أن يأكـل ليعيش لا أن يعيش ليأكـل**"، وقد يتغابى بخيل الجاحظ أحياناً، لكنه تغاب معقول، وعلى شيء كثير من الذكاء والفطنة. حتى أنه يفطن إلى تغابيه فيسارع إلى تبريره بما يكاد يقنع... ويظهر ذلك الفرق الكبير بين عقلية أرباغون وثقافته من جهة، وبين عقلية عبد الله بن كاسب الحزامي الآنف الذكر وثقافته. ويعود السبب في هذا الاختلاف إلى أن موليير قد اختار بخيله من الطبقة الوسطى، طبقة التجار المحدثين، بينما اختار الجاحظ أكثر بخلائه من طبقة المثقفين، وكبار المسجديين، والوزراء والولاة... فالفرق . دائماً . بين بخيل موليير وبخيل الجاحظ هو الفرق بين طبقتيهما ودرجة ثقافتيهما.

ثالثـاً: ثم إن الجاحظ قد صور لنا أنموذجاً واحداً للبخيل دون سواه (أرباغون)، في حين أن الدائرة اتسعت عند الجاحظ فانتقى نماذج البخلاء كثيرة ومتنوعة.

وإذا كان بخلاء الجاحظ . على تفلسفهم . يبدون عفويين لا يصطنعون الفلسفة حين يبررون أو يسوغون بخلهم وشحهم؛ فإن الفطنة والتفلسف الحاذقين يظهران عليهم كالخزامي، ورمضان الصيرفي، والإسواري والعقدي، وكعبد الله بن كاسب الذي كان له مع الجاحظ الحوار التالي: يقول الجاحظ:

"وقلت له مرة: قد رضيتَ بأن يُقال عبد الله بخيل؟ قال: لا أعدمني الله هذا الاسم. قلت: وكيف؟... ، قال: لا يُقال فلان بخيل إلا وهو ذو مال فسلّم إليَّ المال، وادعني بأي اسم شئت: قلتُ ولا يقال أيضاً فلان سخي إلا وهو ذو مال، فقد جمع هذا الاسم الحمد والمال. واسم البخيل يجمع المال والذم. فقد اخترتَ أخسهما وأوضعهما. قال: وبينهما فرق. قلتُ فهاتِهِ: قال: في قولهم بخيل تثبيت لإقامة المال في ملكه. وفي قولهم سخي إخبار عن خروج المال من ملكه. واسم البخيل اسم فيه حفظ وذم. واسم السخي اسم فيه تضييع وحمد. والمال زاهر نافع مكرم لأهله، معز. والحمد ريح وسخرية. واستماعك له ضعف وفسولة، وما أقل غَنَاء الحمد . والله . عنه إذا جاع بطنه، وعرى جلده، وضاع عياله، وشمت به من كان يحسده"(24).

رابعاً: على أن هناك فرقاً آخر كبيراً وواضحاً يكمن في تلك الحالة النفسية التي تعترينا بعد أن ندرك مدى أبعاد شح بخيل الجاحظ وبخله، ذلك أن هذا البخل، وهذا البخيل الذي قدمه هو ضحية اختلال القيم، وهذا الاختلال بقدر ما يثير في النفس الضحك، فإنه يبعث مشاعر الكآبة والأسى... وبخاصة حين نعلم ماقد جره بخيل موليير على أبنائه وأسرته كما سيمر معنا في العنصر التالي. على حين لم نشعر بهذه المشاعر . على ما أعتقد . بعد أن عايشنا بخلاء الجاحظ.

أوجه التشابه:

تبدو أوجه الشبه بين بخلاء الجاحظ وبخيل موليير واضحة ومتعددة. و أكثر ما تتجلى في:

أولاً ـ المبالغة في تصوير صفة البخل عند الكاتبين. لدرجة أن أعاب بعض النقاد على

مـولبير تخطيـه لكـل مـاهو معقـول ومحتمـل فـي طبـائع أشخاصـه. وقـالوا: "**إن بخيـل مـولبير لـيس إنسـاناً عاديـاً يعـيش بيننـا وإنمـا هـو شـخص مسـتحيل الوجـود**"(25)... وحججهم في ذلك أن في ملهاة "البخيل" عناصر كثيرة للتهريج، ومواقف خارقة للعادة، بحيث لا يعقل أن تكون صورة للواقع، أو مما يحتمل وقوعه في الحياة... بعض هذه المواقف يبدو محتملاً ومعقولاً، وبعضها في غاية السخف. كموقف "أرباغون" الذي نراه حين سُرقت صندوقته المليئة بالدراهم يتوجه للنظارة بالزعيق والصراخ طالباً منهم أن يرشدوه إلى سارقها... أو حين نراه يمسك بيده ظناً منه أنه يمسك بيد اللص...

ويوضح الدكتور يوسف محمد رضا سبب هذه المبالغة مبيناً أنه: **إذا كان بخيل موليير مستحيل الوجود، فإن بخلاء الجاحظ هم كذلك مستحيلو الوجود، أو هم على الأقل فوق المألوف من البخلاء العاديين... ولكن المغالاة، كما نعلم، شرط أساسي في عملية التصنيع الفني القائم على تجاوز الواقع، أو الانطلاق منه إلى واقع قريب من المثال... إنه الواقع المنتخب لا المبتذل... وإلا لأصبح الأدب نسخاً عن الشائع المكرور... إن موليير والجاحظ أديبان فنانان يقدمان لنا نماذج فائقة للبخل في أقصى ما يمكن أن نتصوره لهذا البخيل من خصائص وتصرفات غريبة ومدهشة وشاذة... والمغالاة في التصوير والسبر هي سبيلهما إلى ذلك**".(26).

ثانيـاً ـ على أن شخصية البخيل لدى الكاتبين تبدو لنا شخصية حقيقية، وكائناً يعيش بيننا، وينبض قلبه بدم الحياة ول[illegible] المبالغة في سلوكه. إلا أن عـ[illegible] التي تسيّره وهي التي تضفي [illegible] صفات البشر، لكنها هنا "كاريكاتيري" مضخم... ولهذا يبدو لنا أرباغون كائناً حياً، واقعياً وعفوياً، على الرغم من خيالاته وتصوراته الغريبة... وإذا ما بدا لنا أكثر بخلاً وسذاجةً مما يجب، فما ذلك إلا لأنه وقع فريسة عيب يراه هو جادة الصواب، والسلوك الأمثل الذي يضمن سبب حياته ومبرر وجوده... وهذا الجانب كذلك نلحظه عند بخيل الجاحظ الذي لم يعد "**يحفل بالذم والخمول**"، وأصبح "**زاهداً في الحمد والذكر الحسن**"، كما يقول الجاحظ.

ثالثاً . وتبدو نقطة الالتقاء كذلك بين بخلاء الجاحظ وبخيل موليير في "نظرتهم للبخل". فهم يعتقدون أن الصفات التي يحملونها هي من صفات السلوك الصحيح من حيث الاقتصاد والحزم والتدبير، وغيرهم هو المخطئ... فأرباغون يريد أن يظهر بمظهر "شيخ الشباب"، رغم تقتيره أمام الشابة ماريان. و"زبيدة بن حميد الصيرفي" المليونير، يناقش البقال في الفرق الحاصل بين وزن "الشعيرات الأربع الصيفية"، وبين "الثلاث الشتوية الندية...". الخ.

رابعـاً ـ حتى إذا أتينا إلى الأسلوب في الأداء، نرى أن كُلاً من الأديبين اعتمد أسلوب الحوار، سواء كان في الملهاة لدى موليير، أو في النثر لدى الجاحظ، الحوار الذي اقترب عند كليهما من اللغة اليومية، ومما أَلِفَ الناس نطقه والاستشهاد به... وهذا هو السبب الذي أدى إلى الارتفاع بهذه الآثار الأدبية إلى مستوى الفن الرفيع الذي لا يبلى مع الزمن.

"**وماكان لموليير أن ينجح، وأن يبلغ الذروة في هذا الفن لولا اعتماده الألفاظ والمصطلحات الشعبية التي اقتبسها من أفواه [illegible] عايشهم في الريف الفرنسي. [illegible]ليئة بها... وأبو عثمان الجاحظ [illegible]ره، إلا لأنه تخلى عن الأسلوبية [illegible]ا بها نحو العفوية والطبيعية**

. شخصية البخيل لدى الكاتبين تبدو لنا شخصية حقيقية، وكائناً يعيش بيننا، وينبض قلبه بدم الحياة، ولو اعتراه شيء من المبالغة في سلوكه.

. نرى أن كلاً من الأديبين اعتمد أسلوب الحوار الذي اقترب عند كليهما من اللغة اليومية وهذا هو السبب الذي أدى إلى الارتفاع بهذه الآثار الأدبية إلى مستوى الفن الرفيع الذي لا يبلى مع الزمن.

والانطلاق ببخلائه على سجيتهم".(27).

عنصر السخرية: يُعد عنصر السخرية من أبرز الصفات التي يمتاز بها أدب الجاحظ. ولا تكاد تخلو قطعة في كتابه البخلاء . بخاصة . من روح السخرية التي تسري بهدوء ورصانة، وخفة ظل ومداعبة... وإذا كان لحياة الجاحظ الممتلئة بالمعايشة والتجربة، وكذلك لألوان ثقافته المتعددة الوجوه، والتي أفضت به إلى الاطلاع على صنوف الأجناس وألوان العقول... ومن ثم روح الاعتزال، ونزعة الجدل والمناظرة التي كان قادراً على تمثلها واستبطانها ومن ثم تجسيدها إبداعاً أدبياً؛ إذا كان لذلك تأثير في أدبه، فإن لطبيعته ومزاجه، وروحه المرحة سبباً في نزعته إلى الضحك والسخرية. ومن ذلك ما نجده لديه من دعوة إلى الضحك والمزاح والفكاهة إذ يقول: "**ولو كان الضحك قبيحاً من الضاحك، وقبيحاً من المضحك، لما قيل للزهرة والحَبَرة(28) والحلى والقصر المبني: كأنه يضحك ضحكاً. وقد قال الله جل ذكره: ﴿وأنه هو أضحك وأبكى، وأنه هو أمات وأحيا﴾**(29). وسخرية الجاحظ لا تأتي بصورة فجة وقاسية، بل تأتي في صورة رقيقة مستبطنة، لا يتنبه إليها إلا القارئ المتمتع بذهن متوقد وذوق رفيع... لقد سخر من بخلائه، لكن سخريته منهم بعثت البهجة في نفوسنا، وأثارت فينا مداعبة وخفة إلى درجة أن أصبحنا نخلع بعض أوصافهم ونعوتهم المحببة في عدد من المواقف والحالات المشابهة على أصدقاء لنا من باب المداعبة، لأن تلك السخرية التي جاء بها الجاحظ كانت مقبولة، ويمكن أن تقع للناس في كثير من أوجه حياتهم، وفي هذا يشير الجاحظ إلى مذهبه في السخرية، عندما يقول منبهاً إلى عدم الإفراط: "**وللضحك موضع وله مقدار، وللمزح موضع وله مقدار، متى جازهما أحد، وقصّر عنهما أحد صار الفاضل خطلاً، والتقصير نقصاً"**(30).

وفي تحليل عنصر السخرية والإضحاك عند موليير، يقول الدكتور عمر الدسوقي: "**ولموليير ملاهٍ خفيفة ليس فيها هذا العمق في التحليل، والجودة في الصنعة. وإنما الغرض منها إثارة الضحك. وهي من النوع الذي يسمى في الأدب الغربي (Farce) أي الملهاة الفكهة أو الضاحكة. ومن هذا القبيل ملاهيه: الزواج بالإكراه . وطبيب رغم أنفه، وكان يلجأ إلى هذا النوع بين الفينة والفينة لأنه محبب إلى الجمهور. وهو في حاجة إلى اكتساب رضاه والإقبال على مسرحه"**.(31).

كيف جاء تفاعل الكاتب وانفعاله مع بخيله؟..

لقد أراد الجاحظ، كما أراد موليير . على بعد الزمن بينهما . أن يجعلنا نكره البخل ونرفض البخلاء. ولهذا لجأ كل منهما لإظهار عواقب هذا السلوك، الذي هو البخل، على النفس والسمعة والعلاقة مع الناس أولاً، وعلى الأسرة والمحيط ثانياً...فالبخيل في صراع دائم مع نفسه ومع الآخرين، وإن أَلْبَسَهُ الكاتب جانباً مضحكاً... ولهذا فقد استطاع كل من الجاحظ وموليير أن يتغلغل إلى أعماق هذه الشخصية، ويُركِّبها تركيباً أثار فينا مشاعر الغبطة والمرح، لكنه بعث فينا . في الوقت ذاته . شيئاً من الأسى والمرارة. لأن مواقف البخلاء بقدر ما هي مضحكة مسلية، هي محزنة ومقرفة ومرفوضة، والسبب أن الشح الذي هو التقتير يجعل من حياة صاحبه وحياة من حوله صورة لا تُطاق، والدليل على ذلك أن "**بخيل أرباغون كان مقدراً له أن يجعل من حياة ولديه**

حياةً شقية بائسة... وفضلاً عن ذلك فقد دفع بهما بخل أبيهما إلى مواقف ومشاعر مأساوية وغير هزلية على الإطلاق. فأضمرا له الحقد والازدراء وعاملاه كعدو لا كأب. وليس عن عبث قال "موسيه": "كان ينبغي لنا أن نبكي من حيث ضحكنا".(32).

وتأتي مقدرة موليير على التفاعل مع أنموذجه من عنايته الفائقة بتصوير الواقع الذي كان له شغف بمعايشته معايشة مكنته من التقاط أدق عادات الناس وتصرفاتهم وأخلاقهم... وتدل الدراسات النقدية للمسرحية على أن موليير "**قد صب بخيله على قوالب معروفة لأناس عايشهم وخبرهم في مجتمعه بل وعاش مع بعضهم تحت سقف واحد... فأبوه الفرّاش الغني كان كزّاً حريصاً يجمع الدرهم إلى الدرهم.... "وجان تاردييه" على الأخص كان كأرباغون يصل الدانق بالدانق، ويستثمر أمواله وكنوزه بشتى الوسائل"**....(33).

حتى إذا ما تقابلنا مع الجاحظ في ذلك، نراه يدخل أعماق شخصية البخيل ويتفاعل معها إلى درجة أن يسوق أقاصيصه عن البخل والبخلاء، والادخار والنفقة، والنفرة من الإسراف والتبذير بشكل "حدا ببعض النقاد إلى أن يسلكه في زمرة البخلاء"....(34). والسبب أن أسلوب الجاحظ يقوم على حذق ومهارة وخبث لطيف ومحبب. فهو حين يسخر من شخصية لا يتولّى التشنيع والتهجين. وإنما يجر القارئ إليهما، ثم ينسل بعد إيقاظ الفتنة. وقد يعمد والمتناقضات مستعيناً في ذل الجدل والاحتجاج والمغالطة الشخصية وأشياء أخرى. كما عبد الوهاب... وقد يتبع طريقة تدخل القارئ جو المحاورة كأ عرض له خصم أدخله في أت

** الجاحظ راوية من رواة اللغة وآدابها وأخبارها غابرها ومعاصرها واسع الرواية دقيق المعرة قوي الملكة في نقد الآثار وتمييزها.*

يخرج من باب ليدخله من باب آخر، ثم يمزقه تمزيقاً فيصغّره في عيون الناس، ثم يصغّره في عيون نفسه....

"**لقد كان أبو عثمان يمتلك حقاً تلك القدرة القادرة على إحياء الأشخاص وتركهم يتصرفون وفق بيئاتهم وأذواقهم... وليس من عبث قالوا: إنه لو عرف المسرح أو لو اطلع على أدب اليونان اطلاعاً وافياً لكان موليير العرب بلا منازع... لم يكن ينقص جاحظنا سوى الفن المسرحي وأصوله. أما الروح والمقدرة على السبر والمداعبة والحوار والتشخيص فأمور مشهودة له تؤكد ريادته وأصالته وتفوقه. حتى أن موليير نفسه قد لا يرقى إلى محجته في التنويع والمبالغة المعقولة الشيقة وموليير حين يبالغ يقع أحياناً في الإطالة أو الضحالة أو السخف، الأمر الذي يندر جداً عند الجاحظ"**.(35).

ـ رأي واستنتاج:

أخيراً أستطيع القول: إن الجاحظ الذي كان له السبق في معالجة هذا الأنموذج البشري بأسلوب ميزّة عن الآخرين، وإن موليير، أديبان عبقريان. يكمن سرّ خلودهما في أنهما استطاعا الدخول إلى أعماق النفس الإنسانية بما تحويه هذه الأعماق من إضاءات أو ظلامات... كل حسب قدرته، وفنيته، وإن كان الجاحظ . على ما أرى . أكثر مقدرة، وأبعد شفافية، وأجود بياناً وعبقرية من موليير، مع الاعتراف بقصور الترجمة عن الإيصال... فاستطاعا نقل صور هذه الأعماق إلينا وقد نفخا فيها روحاً جديدة اقتربت إلى حد كبير من همومنا، بل تحمل في العديد من صورها همومنا، ومعاناتنا فرفضنا فيها القيم السلبية وأحببنا فيها خفة الظل والروح. وأنكرنا عليها كثيراً من مواقفنا التي لها بعض

** عرف الجاحظ في بغداد بالأديب الأول. والكاتب الأول. المؤلف في علوم الدين حيث أصبح رئيساً لفرقة المتكلمين المعتزلة التي دعيت (بالجاحظية).*

جذور فينا، ولو أن التصعيد الأخلاقي نحو الخير والحق والمحبة يقود في كثير من المواقف إلى سيادة التضحية والعطاء النبيل. أقول: إن الأديبين كلاهما قد التقيا في كثير من الخصائص، وافترقا في أكثر من ميزة وخاصة، بسبب اختلاف العصر، واختلاف المفاهيم الحضارية والمعايشة، واختلاف الجنس والبيئة والمعتقدات... إلا أنهما . وبشهادة أكثر الذين تذوقوا أدبيهما . قد ابتعدا في هذا الفن عن التهريج والإضحاك الرخيص الفارغ فتسنما قمم الفن الكوميدي الهادف الذي أخذ مكانته بين ألوان الفنون الخالدة.

❒

الهوامش:

(1) . هلال، د.محمد غنيمي: الأدب المقارن . دار العودة . بيروت 1983 . ص/164 أ. 165/.

(2). طغا: يطغى بفتح الغين فيهما . ويَطْغُو (طُغْيَاناً . وطَغُواناً) أي جاوز الحد . وكلُّ مجاوِزٍ حَدَّهُ في العصيان (طاغٍ) مختار الصحاح . مادة (ط غ ا).

(3) . المرجع السابق، ص(304).

(4) . الحاجري، د.طه: البخلاء للجاحظ: سلسلة ذخائر العرب . 23 . ط5/ دار المعارف بمصر /1990/، ص/28/.

(5) . الجاحظ، البخلاء: تقديم وتحقيق الشيخ أحمد سويد . ط/دار إحياء العلوم . بيروت . 1992 . ص/8/ مقدمة المحقق.

(6) . المرجع السابق . سويد . ص/8/ المقدمة.

(7) . المرجع السابق . سويد . مقدمة ص/6/.

(8) . المرجع السابق . سويد . مقدمة ص/8/.

(9) . الحاجري، د.طه، البخلاء للجاحظ: مرجع سابق ــ ص/234/ والشاهد من كتاب البخلاء للجاحظ.

(10) . المرجع السابق . البخلاء: ص/337/.

(11) . المرجع نفسه، الحاجري: ص/32/المقدمة.

(12) . البخلاء، الحاجري: ص/42/ المقدمة.

(13) . البخلاء، الجاحظ: سويد . ط.دار إحياء العلوم . ص/28/.

(14) . المصدر نفسه، البخلاء: ص/39/.

(15) . المصدر نفسه . ص/40/.

(16) . زبيدة بن حميد: صيرفي من البصرة كان تاجر رقيق أيام المنصور.

(17) . عفيفي، د.محمد الصادق: نموذج البخيل في الأدب العربي والأدب الفرنسي . دار الفكر . "/1/. ص/29/ بتصرف.

(18) . خلع العذار: أي خلع الحياء.

(19) . الجاحظ، البخلاء: طبعة دار إحياء العلوم . ص/20/.

(20) . المصدر السابق . ص/21/.

(21) . المصدر نفسه . ص/24/.

(22) . عفيفي، محمد الصادق، مرجع سابق ص/57/، عن: في الأدب والنقد لمندور ص/125/، بتصرف.

(23) . عفيفي، نموذج البخيل: ص/67/.

(24) . البخلاء، للجاحظ: ط.دار إحياء العلوم . ص/103/.

(25) . البخيل، لموليير: ترجمة: د.يوسف محمد رضا . الشركة العالمية للكتاب . دار الكتاب اللبناني . /1987/ ص/10/.

(26) . المرجع السابق . والصفحة نفسها . الحاشية.

(27) . المرجع السابق . ص/22/ هوامش.

(28) . الحبرة: بكسر الحاء وفتح الباء : البُرد اليماني . والجمع حِبَر.

(29) . البخلاء: دار إحياء العلوم . ص/25/ والآيتان : قرآن كريم . سورة النجم رقم /43/.

(30) . البخلاء للجاحظ . سويد . طبعة دار إحياء العلوم . ص/26/.

(31) . عفيفي، محمد الصادق: نموذج البخيل... مرجع سابق . ص/93/.

(32) . البخيل لموليير . ترجمة: د.يوسف محمد رضا . ص/16/.

(33) . المرجع السابق . ص/19/.

(34) . عفيفي، محمد الصادق: ص/30/.

(35) . البخيل لموليير . يوسف رضا . ص/23/ . هوامش.

❐

المصادر والمراجع:

(1) . الجاحظ، البخلاء: تقديم وتحقيق الشيخ محمد سويد . مراجعة مصطفى قصاص . دار إحياء العلوم . بيروت . ط/2/ 1992/.

(2) . الجاحظ، البخلاء: المكتبة الثقافية . بيروت . ط/2/ . /1978/.

(3) . الجاحظ، البخلاء: د.طه الحاجري . تحقيق وتعليق . سلسلة ذخائر العرب 23/ ط2/ دار المعارف بمصر /1990/.

(4) . رضا، د.يوسف محمد : البخيل لموليير . الشركة العالمية للكتاب اللبناني . مكتبة المدرسة . /1987/.

(5) . عفيفي، د.محمد الصادق: نموذج البخيل في الأدب العربي والأدب الفرنسي . دار الفكر . ط/1/1971/.

(6) . هلال، د.محمد غنيمي: الأدب المقارن . ط5/ دار العودة . ودار الثقافة . بيروت /1962/.

❐❐❐

ظاهرة الثنائيات

في شعر يوسف الخطيب

فائز العراقي

يمكن القول إن ظاهرة الثنائيات هي واحدة من أهم الظواهر (الفكرية . الفنية) التي يمكن معاينتها ورصدها في كامل التجربة الشعرية الغنية والطويلة لشاعرنا العربي الفلسطيني يوسف الخطيب.

. ظاهرة الثنائيات هي واحدة، من أهم الظواهر الفكرية . الفنية التي يمكن معاينتها ورصدها في كامل التجربة الشعرية الفنية والطويلة لشاعرنا العربي الفلسطيني يوسف الخطيب.

فهو شاعر بارع في جمع المتناقضات التي تحفل بها الحياة، ولشدة ولعه بالثنائيات أو الجمع بين النقيضين، فإننا يمكننا أن نقرأ في البيت الشعري الواحد ثنائية واحدة أو أكثر، كما يمكن أن نقرأ عدة ثنائيات في قصيدة واحدة كما هو الحال في قصيدته المعروفة: "الطريق إلى محمد"..

لا يستخدم الشاعر الخطيب هذه الثنائيات في قصائده بشكل مجاني، بل بشكل دقيق ومحسوب، أي أن لهذه الظاهرة وظائف دلالية وجمالية عديدة يتعامل معها الشاعر بوعي عالٍ، وبرؤية معمقة وحساسية مرهفة، ومن أهم هذه الوظائف تعميق البنية الدرامية للنص من خلال إثارة الوهج الصراعي بين المتناقضات، ثم تعميق البنية الفكرية للنص من خلال حركية الجدل الصراعي بين الثنائيات المتضادة، أما الوظيفة الجمالية فتتجسد بإثارة الدهشة والمفارقة المتولدة من اجتماع النقيضين في بيت شعري واحد، وكذلك في قصيدة واحدة، أي كما يتعايش النقيضان في الحياة، يتعايشان ويتصارعان في القصيدة الواحدة، كالموت والحياة، والنور والظلام، والخصب واليباس.

وهناك أيضاً وظيفة معرفية عامة قائمة على أساس أننا لا نعرف الشيء بدقة وعمق، إلاَّ من خلال معرفة نقيضهِ، وذلك لأن النقيض يوفر لنا إمكانية المقارنة بين الشيء ونقيضهِ، وإن هذه المقارنة تساعدنا على الاستنتاج وبناء تصور معرفي عن الأشياء ومعرفة الإيجابي والسلبي من خلال عملية المقارنة، أي وكما يقول الشاعر العربي دوقلة المنبجي: ".... والضد يكشف حسنَهُ الضدُ"، وأخيراً يمكن القول بأن استخدام ثنائية ما يمكن أن يساعدنا . أحياناً . على استيلاد ثنائية أخرى جديدة...

* ثنائية الموت

. الحياة:

من الثنائيات الهامة التي تكشف عنها تجربة

الخطيب الشعرية: "ثنائية الموت . الحياة"، وشاعرنا الخطيب يستخدم هذه الثنائية بشكل مباشر وصريح أحياناً، وأحياناً أخرى يلجأ إلى المعنى الضمني الذي يكشفه السياق الشعري ويدل عليه كقوله في قصيدته: "انهض من جنازتي وامشي": . "لكنني... إذ يشرب السكين خمر صدري أُحِسُّ أنني أقومْ"(1).

فالسياق الشعري المتجسد بقوله: "إذ يشربُ السكين خمر صدري" يشير إلى معنى "الموت" المتضمن فيه، وفي البيت التالي يشير الفعل "أقوم" إلى المعنى النقيض للأول، وهو "الحياة" أو الانبعاث.

وفي البيتين التاليين في نفس المقطع الشعري المذكور، نقرأ هذه الثنائية بشكل مباشر وصريح هذه المرّة:

"أُحِسُّ أنَّ وُسْعَ الأرضِ، مولدي، وقبري

وأنَّ ليلتي نجومْ"(2).

فالكلمة "مولدي" تشير إلى "الحياة"، والكلمة "قبري" تشير إلى "الموت"...

وفي البيت التالي مباشرة لهذا المقطع نقرأ هذه الثنائية بوضوح: "وها أنا أنهضُ من جنازتي، وأمشي"(3).

فالفعل: "أنهض" يدل على "الحياة"، أما كلمة جنازتي فتدل على "الموت".

وفي مقطع شعري آخر من نفس القصيدة نقرأ هذه الثنائية أيضاً بشكل مباشر وصريح:

"وها أنا ألتقطُ الرصاصَ من عيونِهم

في نارِ لُبنانَ

أُسَوِّيهِ على صدورهِم قلادهْ

يا أيها الموتُ الذي يُشعِلُ بالجرحِ الدجى

أشهدُ أنكَ الولادهْ!!"(4).

الثنائية تتجسد بقوله"الموت" ثم "الولادة" التي تشير إلى "الحياة". والشاعر كما هو واضح يؤكد على معنىً تداوله الشعراء كثيراً، ألا وهو أن الموت، أو الاستشهاد، وهو المعنى المراد في هذا البيت، ليس إلاَّ الولادة والانبعاث والنهوض مرة أخرى، فالاستشهاد هو طريقنا إلى الحياة.

وتتوالى هذه الثنائية بشكل مكثف وملفت للنظر في هذه القصيدة كقوله في المقطع التالي:

"نعم... أنا نهضتُ من رفاتِهم

صعدتُ من قرارِ وادي الموتْ".(5).

فالفعل "نهضتُ" يدل على الحياة" وكلمة "رفاتهم" تدل على "الموت"، وكذلك الفعل صعدتُ يدل على "الحياة". و"الانبعاث"، أما كلمة الموت فتأتي بشكل مباشر بقوله: "وادي الموت". الجديد هنا هو التجديد في بناء الصورة، وفي البناء اللغوي، وفي التخييل . أما الدلالة فهي ذاتها أي انبثاق الحياة من الموت.

كما نقرأ هذه الثنائية بشكل مباشر وصريح في قصيدته "الطريق إلى محمد":

"مُلْقَىً أنـا، ميـتُ، حـيٌ، تَنَـازَعُني

يـدي إليـكَ، وأَيـدٍ جَمَّـةُ الغِيَـلِ"(6).

الثنائية هنا تتجسد بقوله: "ميتٌ" و"حيٌّ"، وهي متجددة الدلالة هنا، فبينما كان الشاعر سابقاً يؤكد على فكرة انبعاث الموت من الحياة، والعكس صحيح، نراه هنا يركز على فكرة جدلية الحالة الصراعية بين الموت والحياة، وجاءت كلمة "تَنَازَعُني" . وحركة "الأيادي": "يدي الشاعر" و"أيدٍ جمة الغِيَلِ" لتعمق من الحالة الصراعية وتضفي عليها مسحة درامية واضحة.

. من الثنائيات الهامة التي تنكشف عنها تجربة الخطيب الشعرية ثنائية (الموت . الحياة)، وهو يستخدم هذه الثنائية بشكل مباشر صريح أحياناً، وأحياناً أخرى يلجأ إلى المعنى الضمني الذي يكتشفه السياق الشعري... ويدل عليه.

* ثنائية الجدب

. الخصب:

لهذه الثنائية حضور قوي وفعّال في تجربة الشاعر يوسف الخطيب، وقد قرأنا العديد من القصائد التي تكشف عن هذه الثنائية: "الخصب . الجدب" وذلك عن طريق استخدام هذه المفردة بشكل مباشر وصريح أحياناً، أو عن طريق استخدام مفردات رديفة تشير إلى ذات الدلالة والمعنى أحياناً أخرى، أو أن السياق الشعري يتضمن المعنى المذكور.

ففي قصيدته: "بالشام أهلي والهوى بغداد"، يستخدم الشاعر مفردات تدل على هذه الثنائية، كقوله:

"بعيدةٌ، بَعْدُ، مغانيها... أغانيها

وقَطْرُ الكروم

من واعدتني الماءَ... والصحراءَ...

والحُلْمَ.. وعِلْمَ النجوم..."(7).

فمفردة "الماء" تدل على الخصب هنا، ومفردة "الصحراء" تدل على الجدب واليباس، والشاعر يستخدم هذه الثنائية في جو حزين مؤكداً على أن ما يهواه أو يطمح إليه الآن هو بعيد المنال ولكنه ليس مستحيل التحقق.

أما في قصيدته "الطريق إلى محمد" فإن الشاعر يستخدم هذه الثنائية بشكل أكثر مباشرة ووضوحاً، وذلك حينما يقول، مخاطباً الرسول الكريم محمد (ﷺ):

كُنْ شعلتي في ضلوعِ الليلِ أُوغلُها

كن غيمتي فوق قَحطِ الروح وانهملِ(8).

واضح هنا أن الشاعر يستخدم ثنائيتين في بيت شعري واحد، ففي الصدر نقرأ ثنائية النور . الظلام، فمفردة شعلتي ترمز إلى النور، والليل يرمز إلى الظلام، أما في العجز فنقرأ مفردة "الغيمة" وهي ترمز إلى الخصب، أما مفردة "القحط" فتدل على الاستخدام المباشر للشاعر وهي مفردة رديفة "للجدب" و"اليباس".

. يؤكد الشاعر أن الموت، أو الاستشهاد، وهو المعنى المراد، ليس إلا الولادة والانبعاث والنهوض مرة أخرى فالاستشهاد هو طريقنا إلى الحياة.

وواضح أن الشاعر يكشف هنا حالة القحط واليباس الروحي التي يعيشها، ويرى في سيدنا محمد (ﷺ) الأمل في إخصاب هذه الروح وبعثها ومساعدتها على تجاوز محنتها التي تنتقل من الخاص إلى العام الشامل.

ونقرأ في العديد من القصائد الأخرى هذه الثنائية، حيث تتعدد الدلالة، وتتنوع الرؤية، ويختلف البناء الفني والجمالي واللغوي، كقوله في قصيدتهِ: "المدنية السافلة":

"طيورُ الثلجِ داكنةٌ بلا أملٍ تُغَنِّيهِ...

تَيَبَّس جوفها الذهبيُ في الإعصار واختنقا

تحنَّطَ ريشُها المقرورُ، أَخْلَدَ، لاتَ منطَلَقا

وعاد النهرُ يسألُ برعماً في الرملِ يسقيهِ"(9).

الطيورُ التي ترمز إلى الحرية، والانطلاق تعاني من القيود التي تحد من انطلاقتها، وهي تعاني من حالة الخواء واليباس الداخلي وليست قادرة على الغناء بسبب العواصف التي تعرضت لها، فمفردة "تيبس" تشير مباشرة إلى الجدب واليباس، إلاَّ أن حالة الجدب هذه ليست نهائية، فالشاعر يفتح لنا أفقاً للخلاص، وكوة للأمل، حين يُورد نقيض هذه الحالة، وهي "الخصب" التي يدل عليها السياق الشعري في هذا البيت: "وعاد النهر يسأل برعماً في الرمل يسقيه" فالمفردتان: "النهر" و"يسقيه" تدلان على الحالة المذكورة، وكامل البيت الشعري يؤكد على أن حالة اليباس يمكن مقاومتها، وتجاوزها، وهذا كامن في المحاولة التي يبذلها "النهر" لإرواء وإخصاب البرعم الذي يعاني من حالة اليباس "الرمل".

كما نقرأ هذه الثنائية في هذا المقطع الشعري من قصيدتهِ "المدينة السافلة":

"يدٌ في الليلِ قد خطفتْ

وراءَكَ شعلةَ القمرِ

وَقَدَّ الآسُ أذرعَهُ العجافَ

لسائقِ المطر"(10).

فمفردة "العجاف" تدل على حالة الجدب واليباس، ومفردة "المطر" تدل على حالة الإخصاب.

وتتعمق الحالة الصراعية هنا بين الخصب واليباس في المحاولة الواضحة التي يقوم بها "الآس" في مد "أذرعه العجاف" إلى سائق المطر، فهذه الحركة تؤكد على رغبة "الآس" في الانبعاث والتجدد ومعانقة الحياة وتجاوز حالة اليباس والشاعر في صورته الاستعارية المدهشة هذه شبَّه "الآس" بإنسان له أذرع، وحذف المشبه به وهو "الإنسان"، ويمكن لنا هنا تأويل الدلالة، فالمعنى الذي أراده الشاعر من خلال إيراد فاعلية وحركة إحدى مفردات الطبيعة، وهو نبات "الآس" هنا هو دعوة الإنسان للتحرر والإخصاب وتجاوز حالة اليباس والعقم والموات مستفيداً من حالة الأنسنة التي أسبغها على النبات، والبيت يتضمن شحنة تحريضية وطاقة إيحائية تدعو الإنسان إلى تمثّل حقائق الطبيعة والاستفادة منها في عملية البناء والإخصاب، وإذا كنا نحن البشر نعي، أو نعاني من حالة الخصب . اليباس فإن الطبيعة ذاتها تعيش هذه الجدلية . الخصب واليباس .، الموت والانبعاث، ولكن الفارق هنا هو أن الكائن البشري يعي عمليات التحول والصيرورة هذه، أما النبات والكائنات الأخرى، فإنها لا تعي ذلك، بالرغم من أنها تعيش ذات الحالة.

ونقرأ هذه الثنائية في قصيدة أخرى للشاعر بعنوان: "مطالع جزائرية" ولكن براعة الشاعر الفنية والفكرية تتجلى لنا في هذه المقدرة المدهشة على تنويع الدلالة والرؤية وتطويع اللغة واستخدامها استخداماً فنياً مجازياً وموحياً، كقوله:

ويا رمالاً مدارَ الأفقِ عاقرةً

تغَيَّثي من عتيقِ الراحِ والعطر (11)

فمفردة الرمال هنا تدل على حالة "اليباس" ويؤكد الشاعر على هذه الدلالة حينما يصفها بقوله: "عاقرة"، وبالرغم من كثافة حالة "العقم" أو "الجدب" الذي تمثله هذه الصورة الشعرية لأنها تغطي الأفق، فهي إذن تتصف بالشمول وسعة الإحاطة، إلاَّ أن الشاعر لا يركن إلى اليأس هنا، بل يدعو هذه "الرمال" إلى تجاوز حالتها عن طريق "التغيث" ومعانقة الحياة والتجدد، إلاَّ أن ما يعطي للصورة الشعرية سحرها الفني وطاقتها الإدهاشية هو أن الشاعر لم يطلب من "الرمال" أن تبتل أو تختزن "الماء" كرمز للإخصاب والحياة، بل أن تبتل وتختزن الراح والعطر، وهما يبعثان النشوة والجمال.

ونلاحظ على المستوى الفكري والرؤيوي ملاحظة هامة وهي أن الطاقة التغييرية التي تنقلنا من حالة اليباس إلى الخصب تنطلق من ذات الشاعر هنا، فهي ذات فاعلة، تحويلية، تدعو إلى تجاوز حالة اليباس مهما بلغ حجمها وكثافتها وتأثيرها، ولا تنطلق هذه الطاقة التغييرية مثلاً من ذات الطبيعة، التي تعيش حالة الخصب واليباس أيضاً، وهذا يؤكد مرة أخرى على وظيفة الفن الاجتماعية ودور الشاعر في عملية التغيير والتحويل نحو الأرقى والأجمل.

كما نقرا هذه الثنائية في قصيدته "الطريق إلى يافا" بقوله:

"أقفرت من وحيها الصحراءُ لما اندلعت

. في العديد من قصائده نقرأ ثنائية الجدب . الخصب، حيث تتعدد الدلالة، وتتنوع الرؤية، ويختلف البناء الفني والجمالي واللغوي.

في الأرضِ بالبعثِ السخي"(12).

فمفردة الصحراء "المقفرة" تدل على حالة الجدب واليباس، أما مفردة "البعث السخي" فتدل على حالة الإخصاب.

أما في قصيدته: "دمشق والزمن الرديء" فنقرأ هذه الثنائية بشكل مباشر دون الاستعانة بالرموز التي تدل على ذات الدلالة، وذلك بقوله:

"أنا من حملتُ على جهاتِ الأرضِ فاجعةَ

التراب الخصبِ، والزمن الجديبِ"(13).

إن هاتين المفردتين "الخصب" و"الجديب" تؤكدان على هذه الثنائية بشكل مباشر وواضح.

* ثنائية الحرية

. القيد:

الحرية تشترط قيدها، أو تستدعي قيدها، لأنها حرية مشروطة بالضرورة بواقعها الموضوعي الخارجي. صحيح أن الذات . الحرة والفاعلة تفعل فعلها وتأثيرها في العالم الخارجي "الموضوع" إلاَّ أنها لا تستطيع الخروج عنه، أو الفكاك منه، ومن خلال العلاقة الجدلية بين "الذات . الموضوع" يتولد التأثير المتبادل الذي ينعكس بوضوح في صيرورة الأشياء والظواهر وفي تحولها المستمر نعتقد أن هذا هو الفهم الفلسفي والواقعي والمادي الصحيح لماهية الحرية، وليس هناك سوى الفهم العدمي، أو الفوضوي لموضوعة "الحرية" الذي ينفي جدلية التفاعل هذه بين الذات . الموضوع، والذي يتوهم إمكانية الفصل بينهما، أو إمكانية تحرر الذات كلياً من شرطها الموضوعي.

. المعنى الذي أراده الشاعر من خلال إيراد فاعلية وحركة أحدى مفردات الطبيعة وهو نبات "الآس" هو دعوة الإنسان للتحرر والإخصاب، وتجاوز حالة اليباس والعقم والموات.

هذه الثنائية "الحرية . القيد" هي من الثنائيات الواضحة والمتبلورة في تجربة شاعرنا العربي الفلسطيني يوسف الخطيب الذي استخدمها بفرادة وتميز، وبرؤية شمولية قائمة على أساس التنويع الدلالي وتعود زوايا الرؤية، كما أنه استخدمها أحياناً بشكل مباشر، وأحياناً بشكل غير مباشر عن طريق المفردات الرديفة أو الرموز التي تدل على هذه الثنائية.

وذلك كقوله في قصيدة "الطريق إلى محمد" مخاطباً النبي الكريم:

آتيكَ، أنتَ، بأصفادي، وأجنحتي

فِصامَ حَدِّ الردى والبعثِ، في رَجُلِ"(14).

فالاستخدام المباشر هنا، هو مفردة "الأصفاد = القيد"، أما الأجنحة فهي رمز يدل على الطيران والتحليق، و"الحرية". المرجعية التي يؤمن فيها الشاعر هي "الرسول محمد ﷺ" فهو رمز الخلاص والأمل، والبيت يكشف عن الحالة الصراعية النفسية التي تعيشها الذات الشاعرة فهي تجمع بين القيد . والحرية، كما تجمع الموت . والحياة، "الردى والبعث" في عملية انطلاقها وتشبثها بالرمز . الخلاص، محمد "ﷺ" وهذه الثنائية كامنة أساساً في تناقضات الواقع الموضوعي التي تنعكس وتفعل فعلها في تشكيل الذات المتكونة من عدة عناصر متناقضة.

وما يُبهرنا هنا هو مدى صدق الشاعر مع ذاته ومع مرجعيته فهو منساب، يُعري ذاته دون أي وجل، أو أية مداورة، مُشكلاً حالة من الانسجام القصوى بينه وبين ذاته من جهة، وبينه وبين من يلجأ إليه في الملّمات والمحن، وكأننا إزاء حالة تطهيرية قائمة على الصدق المطلق.

أما في قصيدته: "إلى يافا الطريق"، فنقرأ هذه الثنائية برؤية أخرى، كما تكشف عن دلالة جديدة، بأسلوب فني جديد:

"قَبْلَنا، لم تَلْقَ حُراً نقبت كفّاهُ

عن أقبيةِ السجنِ الحجارةْ"(15).

يتخذ الشاعر في هذه القصيدة موقفاً نقدياً

من الحالة الممزقة التي وصل إليها أبناء أمتنا العربية، ويرى أن في تقاعسنا وتراخينا وتشظينا سبباً رئيسياً في ضياع فلسطين وهيمنة العدو الصهيوني على أراضينا المقدسة، ويرى بأن الأحرار قبلنا لم يكونوا على هذه الحال من الضعف، كما نحن الآن، بل كانوا يلقنون الأعداء درساً في الصلابة والجسارة والشجاعة. الثنائية هنا تتجسد بقولهِ: "حُراً" و"السجن" وهي مفردة تدل على "القيد".

وتتعمق هذه الرؤية النقدية في البيت التالي حيث يؤكد الشاعر على أن أجدادنا الأوائل الأحرار لم يرضخوا لأعدائهم الخارجيين أو للحكام المستبدين في الداخل، حيث كان السجّان يهابهم ويحسب لهم الحساب، بل إنهم كانوا يشكلون حالة من القلق والخوف بسبب جسارتهم وقوتهم المعنوية، وبسبب شجاعتهم وتصديهم له، فلنقرأ له هذا البيت الزاخر بكل هذه الدلالات:

"قَبْلَنا، لم تَلْقَ سَجَّاناً خليَّ البالِ

قد أعلى من الوهمِ جداره" (16).

وفي قصيدته "رباعية" نقرأ ثنائية "الحرية . القيد" بقوله:

"طائري، الناريُّ قد فيَّأْتُهُ صدري،

وذهَّبْتُ له السجنَ، ونام...." (17).

واضح هنا أن الشاعر ينوع في "الدلالة" وفي الأسلوب الفني، وفي الصورة الشعرية، وتتجسد الثنائية هنا بقوله: "طائري" والطائر هو رمز "الحرية"، وقوله: "السجن" وهي مفردة تدل على "القيد". وهذه الصورة تكشف عن طاقة إيحائية تتضمن معنى الانكفاء على الذات، حيث سجن الشاعر بنفسه طائرَهُ "فيأتُهُ صدري"، ورأى بأن سجن الذات، هي الحالة الأقرب إليه، والصورة بالتالي توحي بالعلاقة الضدية والتصادمية بين الذات الشاعرة وواقعها الموضوعي، ولو كان هناك انسجام بين الذات والموضوع لما انكفأ الشاعر على ذاتهِ، بل لأطلق "طيره" أي حريته في رحاب الأفق وفي رحاب السماء.

ثم نقرأ هذه الثنائية في نَفس هذه القصيدة حيث يقول الشاعر في خاتمة هذه "الرباعية":

"فرسي بَرِّيَّةُ الصَّهلةِ رعناءُ

جَمُوحُ التوقِ إن أُرخِ اللجامْ". (18).

فمفردة "جموح" تدل على الحرية، ومفردة "اللجام" تدل على القيد، والشاعر يؤكد توقه لعالم الحرية، إلاَّ أن تحقيق ذلك يمر عبر حالة صراعية بين الحرية والقيد، وإن تحقيق الحرية للذات الشاعرة التي ترمز إليها في هذا البيت: "الفرس" لا يتم إلاَّ عبر تكسير وتحطيم القيد، ويشير إلى هذه الدلالة هنا قوله: "أُرْخِ اللجام" أي أن "الفرس" لن تحقق حريتها إلاَّ عبر "إرخاء اللجامْ". واضح هنا جدلية العلاقة بين الحرية والقيد، ومدى تلازمهما، والحالة الصراعية المنبثقة من وحدة هذا التلازم.

لقد تغيرت "الدلالة" في هذا البيت عن البيت الذي سَبَقَه، فبينما لجأت الذات الشاعرة إلى حالة الانكفاء والتراجع في البيت السابق، فإنها في البيت الأخير تدعو إلى تحقيق فعل الحرية عن طريق التفلت من اللجام . القيد، وهي دلالة مناقضة ومتمايزة عن الأولى.

. الطاقة التغييرية التي تنقلنا من حالة اليباس إلى الخصب تنطلق من ذات الشاعر، فهي ذات فاعلة، تحويلية، تدعو إلى تجاوز حالة اليباس مهما بلغ حجمها وكثافتها وتأثيرها.

* ثنائية

الاتصال . الانفصال:

يمكن اعتبار ثنائية الاتصال . الانفصال إحدى الثنائيات الهامة في تجربة شاعرنا يوسف

الخطيب، وهي تكشف في قصيدتهِ: "الخروج إلى بادية الشام"، عن بنية نفسية قلقة، وذات منقسمة على نفسها في هواها، وفي تطلعاتها، فلنقرأ له هذا المقطع الشعري الدال في القصيدة المذكورة:

"أُحِبُّ اثنتين.... وأُعلِنُ تحت سماءِ المدينةِ

عِصْيانَ قلبي على البُغضِ، والمُبْغَضينَ...

وَحُبُّ اثنتين اقتدارٌ..

إذا عُدَّ بين الرجالِ، الرجالُ

وَحُبُّ اثنتين عذابٌ

وحُبُّ اثنتين اغترابٌ...

وأُقسم أني غدوتُ حِيالَهما اثنينِ:

بعض فؤادي اتصالٌ

وبعضُ فؤادي انفصالُ"(19).

يستخدم الشاعر هذه الثنائية بشكل مباشر بقوله: "بعض فؤادي اتصال" و"بعض فؤادي انفصال". يقصد الشاعر في قوله: "أُحب اثنتين": بغداد والشام، وهو يرى في هذه القصيدة، وفي العديد من قصائده الأخرى بأن توحيد هاتين المدينتين العربيتين هو المرتكز الأساسي لوحدة الأمة العربية ولبناء نهضتها، وقد أشار الشاعر في المقدمة التي كتبها لهذه القصيدة إلى هذه الحقيقة ثم أكدها في عدة أبيات ومقاطع شعرية، ومنها هذا المقطع الشعري الشفاف والصادق والمتوهج فنياً:

. استخدم الشاعر ثنائية (الحرية. القيد) بفرادة وتميز وبرؤية شمولية قائمة على أساس التنويع الدلالي، وتعدد زوايا الرؤية.

"سأحمل بستانَ وَرْدٍ على شفتيَّ

وآتي ببادية الشام أعقابَ أهلي

وأَحْدِسُ بين الأثافيِّ أطلال داري

وأزرع واحةَ نخلٍ لعينَيْ دمشقٍ

وفي عشق بغدادَ، غابةَ غارٍ"(20).

أما ما يؤكد على الحالة النفسية القلقة والمتشظية التي يعاني منها الشاعر، فهو قوله: "وأُقسم أني غدوتُ حِيالَهما اثنين". فهو يؤكد هنا على تمزق عاطفته، ونوسانها بين الاتصال، والانفصال، "بعض فؤادي اتصال، وبعض فؤادي انفصال"، وقد انعكست هذه الثنائية على بنيتهِ النفسية لتشكل له حالة من الازدواجية والقلق، فهو متردد بين الاتصال و الانفصال، التقدم والإحجام، ثم ترد هذه الثنائية مرة أخرى في خاتمة المقطع الشعري، ولكن ليس بشكل مباشر، بل عن طريق استخدام مفردات تدل عليها:

"ولو جَرَّبَ الوَصْلَ، من جَرَّبَ العذلَ

لم يَشِ بي عند باب الخليفة واشٍ

وكيف اتِّحاديَ فيمن أُحِبُّ، وكيف اختلافي"(21).

الثنائية تتجسد بقوله: "اتحادي"، وهي تدل على "الاتصال" و"اختلافي" وهي تدل على "الانفصال". سؤال حار يعبر عن حيرة الشاعر في خاتمة هذا المقطع، وعن تشتته وتمزقِهِ العاطفي: "وكيف اتحاديَ فيمن أُحِبُّ،... وكيف اختلافي".

أما في قصيدته "الطريق إلى محمد" فنقرأ هذه الثنائية بقوله:

"تَقَطَّعت بي عُرىً، من أَين أُوثِقُها

إن لم أُصِلْ بكَ أشلائي، ولم تَصِلِ(22)".

في هذا البيت يخاطب الشاعر الرسول الكريم محمد "ﷺ" مُعبراً عن معاناتهِ المريرةِ من الحياة ومن الواقع، ومؤكداً على حالة العزلة والانفصال التي يحياها. بل إن الشاعر تحول نتيجة لذلك إلى أشلاء متناثرة لا يجمعها جامع، أو صلة، وهو يرى بأن الرسول محمد"ﷺ" هو الأمل المرتجى الذي يمكن من خلال الاتصال الروحي به لملمة أشلاء الشاعر، وإعادة التماسك إلى كيانِهِ وبنيانِهِ الروحي، فالتشظي أو الأشلاء

هنا تأكيد على التمزقِ الروحي وليس الجسدي، والثنائية تتجسد هنا بقولهِ: "تقطّعت"، وهي مفردة تدل على "الانفصال" و"أُصِلْ، تَصِلِ"، وهي مفردتان تؤكدان على "الاتصال".

* ثنائية الحزن

. الفرح:

من الثنائيات الهامة في تجربة شاعرنا يوسف الخطيب: "ثنائية الحزن . الفرح" والشاعر يعبر عن هذه الثنائية تارة بشكل مباشر، وواضح، وأخرى عن طريق استخدام مفردات رديفة أو مفردات وصفات وحالات تدل عليها. لنقرأ له هذه الثنائية والتي جاءت بشكل مباشر وواضح في قصيدته: "الطريق إلى محمد":

"كُنْ عودتي في خيام الحزن أنشُرُها

خضراءَ ألويةٍ، خفَّاقة الجَذَلِ"(23).

الثنائية تتجسد هنا بإيرادهِ مفردة "الحزن" بشكل مباشر، ثم مفردة "الجَذَلِ"، وهي رديفة لمفردة "الفرح".

يخاطب الشاعر النبي محمد "ﷺ" في هذا البيت باعتباره المرجعية والمنقذ ومعقد الأمل، حيث يستطيع الشاعر بالاعتماد عليه العودة إلى أرضه ونشر الألوية الخضراء الخفاقة وهي تعبير عن حالة الفرح والجذل الذي سيتم تحقيقهُ على أنقاض حالة الحزن والتشرد التي عانى منها شعبه الفلسطيني طيلة العقود المنصرمة.

وفي قصيدتِهِ "مطالع جزائرية"، يعبر الشاعر عن ثنائية "الحزن . الفرح"، بشكل مباشر، وواضح أيضاً، وذلك بقوله:

"أبكي، وَمَسُّ الجنونِ يُضحكهم

حولي، وشحمُ الرجال كالوَرَمِ"(24).

الثنائية تتجسد بقوله "أبكي" التي تدل على "الحزن"، و"يضحكهم" . ومن خلال هذه الثنائية يصل الشاعر إلى حالة من التقابل بين الضدين: "الأنا والآخر"، الأنا التي تدل عليها مفردة "أبكي"، وهم ضمير المتكلم "أنا"، والآخر التي تدل عليها مفردة "يُضحكهم"، وهي ضمير الجماعة الغائب "هُمْ".

الضدان: "الأنا والآخر تحكمهما في هذا البيت حالة درامية صراعية فبينما يبكي الإنسان الذي يمثله حالة "الأنا" يقوم الآخرون بالضحك عليه باعتبار أن ما يقوم به هو مسٌّ من الجنون، بدلاً من التعاطف الإنساني معه، ومعرفة الأسباب التي تدعوه للبكاء، ثم مشاركته بحالة الحزن كواجب إنساني.

أما في قصيدته "قل لنا شعراً"، فإن الشاعر يعبر عن هذه الثنائية بشكل غير مباشر، أي عن طريق استخدام مفردات تدل على حالتي الحزن والفرح، كقوله:

"إنا اتَخِذْنا الحياةَ أغنيةً

تصفو لنا، تارةً، وتعتكر...".(25).

فمفردة "تصفو" أي تصفو الحياة التي جعلناها أغنية تدل على حالة الفرح، أما مفردة "تعتكر"، فتدل على حالة الحزن.

وهكذا أراد الشاعر أن يقول لنا إن الحياة متغيرة الأحوال، فتارة تبعث فينا الفرح والأمل والتفاؤل، وأخرى الحزن واليأس والتشاؤم، ولنا نحن العرب تراث غني في الشعر والنثر يعبر عن حكمة الحياة هذه المبنية على النقيضين: الفرح والحزن. ففي الشعر، قول الشاعر أبو البقاء الرندي:

"هي الأمورُ كما شاهدتَها دولٌ

مَنْ سرَّهُ زمنٌ ساءتهُ أزمان".

. يتخذ الشاعر موقفاً نقدياً من الحالة الممزقة التي وصل إليها أبناء أمتنا العربية، ويرى في تقاعسنا وتراخينا وتشظينا سبباً رئيساً في ضياع فلسطين وهيمنة العدو الصهيوني على أراضينا المقدسة.

وقول الشاعر ابن عبد ربّه الأندلسي:

"**ألا إنمـــا الـــدنيا غضـــارةُ أيكـــةٍ**

إذا اخضرَّ منها جانبٌ جفَّ جانبُ".

وفـي النثـر البليـغ قـول الإمـام علـي "ع": "الدهر يومان، يومٌ لكَ، ويومٌ عليكَ، فإن كان لكَ فلا تبطر، وإن كان عليك فاصبر".

فشـاعرنا الخطيـب فـي رؤيتـه هـذه للحيـاة يستند إلى تراث عربي . إبداعي، سَبَقَهُ، وما قدمَهُ في هذا المجال هو امتداد لهذا التراث.

ونقـرأ فـي نفس القصـيدة هذه الثنائيـة التـي يُعبر عنها الشاعر بشكل غير مباشر أيضاً، أي عن طريق استخدام مفردات تدل عليها، كقوله:

"**قـــد أَلبســـتني الحِـــدادَ ذاتُ يـــدٍ**

فكيف أشدو، والقلب ينتحبُ".(26).

فمفـردة "الحِداد" تـدل علـى الحـزن، ومفـردة "أشدو" تدل على الفرح، ومفردة "ينتحب" تدل على الحزن.

الشـاعر يتساءل هنا عن إمكانيـة الفرح في عالم ملـيء بـالحزن والآلام، أو كيف يعيش المرء فرحـاً ومسـروراً ولـيس هنـاك شـرط موضـوعي يسـاعده علـى ذلك؟.. وكيف يُظهر فرحه وقلبه، "أي عالمه الداخلي" مترع بالحزن؟...

الأسئلة هذه تعبر عن لوعة الشاعر وحزنه بسبب التشرد والغربـة والبعد عن الوطن، إلاَّ أنـه في خاتمـة القصيدة يفتح لنا كوة للأمل والتفاؤل، وهي خاتمة تعبر عن إصرار الشاعر وقدرته في المواصـلة علـى حـب الحيـاة وإخصـابها وبـث روح التجدد في مفاصلها، كما تعبر عن الروح الغيرية التي يتمتع بها:

"**لـــه الـــدوالي، يَظَـــلُّ يزرعهـــا**

. يرى الشاعر أن الرسول الكريم محمد (ﷺ) هو الأمل المرتجى الذي يمكن من خلال الاتصال الروحي به لملمة أشلاء الشاعر، وإعادة التماسك إلى كيانه وبنيانه الروحي.

وللعصـــافيرِ، بَعْـــدَهُ العِنَـــبُ...".(27).

* ثنائية (اللقاء . الفراق)، أو (الغياب . الحضور):

لهذه الثنائية حضور واضح في شعر يوسف الخطيب، وقد عبر عنها الشاعر بأساليب ورؤى وأشكال متنوعة وعديدة، مباشرة وغير مباشرة. ففي المقطـع الخـامس من قصيدته "الطريق إلـى يافا"، تـرد هـذه الثنائيـة بشـكل مباشـر، وهـو يعبـر عـن مـدى ارتبـاط الشـاعر بأرضـه الغاليـة "فلسـطين" العربيـة، ومـدى تولهـه وعشـقه وحنينـه لهـا، كمـا يكشـف عـن مـدى المـرارة التـي تعتمـل فـي ذاتـهِ بسـبب فراقـه لهـا، حتـى أنـه يسـتعيض عـن هـذا الفراق بلقاء حلمي. إي إذا تعسر اللقاء في الواقع فإن الشاعر يلجأ للحلم كي يحقق له هذه الأمنية وهذه الإمكانيـة . اللقاء فـي الجنـة. لنقرأ لـه هذا المقطع الدال بعنوان "بيوت الناس":

" هل يَشِتُّ البالُ عن قرميدك الورديِّ

يا يافا، وفي أيّة دُنيا....!؟..

إن نَغِبْ عنكِ، فكي نلقاكِ... حتى

في رُبى الجنَّةِ... إيذاناً، ورؤيا"(28).

الثنائية تتجسد هنا بقوله: "نَغِبْ" و"نلقاك".

أمـا فـي قصيدتهِ "لـو ميتـاً ألقـاك" فترد هذه الثنائية بشكل مباشر وغير مباشر، حيث يقول:

"أُرخيكِ، يا أَعنَّةَ الحنينِ، فاسبقي

الرياحَ، والجنونَ، والرؤى

إليهِ... أفديهِ هجيرةً على الرمالِ،

أو كثَّ السفوحِ، فَيِّئا

وعانقي الفجر، بهِ، على شواطئ

الندى، وَلَيْلَهُ المُضَوَّءا

ينزلُ أفياءَ الضلوعِ سيِّدي

متكئاً على الرموش ما نأى......".(29).

الشاعر هنا يخاطب وطنه البعيد . القريب، مصوراً محنة البعد عنه، كاشفاً عن لوعة الحنين التي تعتمل داخل ذاته من أجل عناق الوطن والموت فوق ترابه: "لو ميتاً يا وطني ألقاكَ.... لو أ مشي/ لك الدنيا على رمشين .... لو".

ثم يبين الشاعر مكانة "الوطن" في قلبه وروحه حتى أنه على استعداد لإسكانه بين الضلوع، حالة من التماهي والعشق الأبدي بين الذات . الشاعر وبين وطنه . رمز الكينونة والوجود.

وفي هذا المقطع كما في العديد من القصائد الأخرى يتبين لنا مدى مقدرة شاعرنا الخطيب على تطويع اللغة واستخدامها استخداماً فنياً مجازياً موحياً، ومقدرتهِ على بناء الصورة المدهشة و المبتكرة التي تدل على طاقة تخييلية عالية يمتلكها الشاعر، وقدرته على إيجاد حالة من التوازن المدهش . النسبي . بين المجرد والمحسوس، كقوله: "يا أعنة الحنين": "فالأعنة" ظاهرة حسية، و"الحنين" ظاهرة مجردة، وفي هذه الصورة الاستعارية المدهشة ذات الطابع الحسي: "ينزل أفياءَ الضلوعِ سيِّدي/متكئاً على الرموشِ ما نأى..."يتألق شاعرنا الخطيب فنياً وإبداعياً، فهذه الصورة الحسية تتألف من عدة ظواهر حسية: "أفياء"، "الضلوع"، "الرموش". وهي صورة استعارية حيث شبه الوطن "سيدي" بإنسان له قابلية الفعل "الاتكاء"، ثم حذف المشبه به "الإنسان" وأبقى ما يدل عليه، فعل "الاتكاء"، وتكشف هذه الصورة المبدعة أيضاً عن طاقة إيحائية وفكرية عالية تبين مدى أهمية الوطن بالنسبة للشاعر، كما تكشف عن مدى عمق حساسية الشاعر ورهافته في التعامل مع "سيده . الوطن"، فهو الحبيب الذي يدخل القلب دون استئذان متكئاً على أعز ما يملكه الإنسان: "رموش العينين".

إن هذه الصورة تكشف أيضاً عن استعداد الشاعر للتضحية "بالعينين" وهي أغلى ما يملكه في سبيل وطنه.

أما الثنائية فترد بشكل غير مباشر بقوله: "ينزل أفياء الضلوع سيدي". حيث يكشف كامل السياق الشعري لهذه الجملة الشعرية عن حالة "اللقاء والحضور"، بين الوطن . السيّد وبين الذات الشاعرة المستعدة لاحتضانِهِ و"إنزاله" بين الضلوع، والفعل ينزل بمعنى يقيم، أو يلتقي، كما ترد الثنائية في الشطر الثاني بشكل مباشر هذه المرّة:

"مُتكئاً على الرموشِ ما نأى...". فالفعل "نأى" يدل على البعد والفراق والغياب.

وفي قصيدتهِ "وجد" التي أهداها إلى: "رفاق جامعة دمشق... في آخر عهدنا بأيامها الرائعة". والتي يصور فيها ألمه وشدة وجده بسبب الفراق الذي سيحصل بينه وبين زملائه، فنجد هذه الثنائية بشكل مباشر واضح، وبشكل مكثف ولافت أيضاً، لنقرأ له هذا المقطع:

"أرفاقي، وما حسبتُ الليالي

حاسداتٍ عليَّ قرب رفاقي

في خيالي عيونكم تلمح البعد

وتأبى إلاَّ ابتسام التلاقي

الوداع الوداع يا ليلةَ النور

وأترع كؤوسها يا ساقي

الأحبّاء مصبحون على البعد

. الشاعر يتساءل عن إمكانية الفرح في عالم مليء بالحزن والآلام، أو كيف يعيش المرء فرحاً وسروراً، وليس هناك شرط موضوعي يساعده على ذلك؟..

مُجــدّون فــي النــوى والفــراقِ

كـم أحـس النـوى، وذعـر الليـالي

ودبيـب الرحيـل، فـي أعمـاقي"(30).

فالمفردتـان: "قـرب، التلاقـي"، تـدلان علـى اللقـاء، أمـا المفـردات: "البعـد" تكـررت مرتـان، الوداع، النوى "تكررت مرتـان"، الفراق، الرحيـل"، فكلهـا تعنـي الفـراق أو الغيـاب، وقـد وردت كلمـة "الفراق" مرة واحدة بشكل مباشر.

كمـا تـرد هـذه الثنائيـة بشـكل مباشـر فـي قصدتهِ: "أغان من فلسطين" حيث نقرأ في مقطعه الشعري الثالث:

"موال الراعي الصغير":

"بلّغْ نسيمَ الغرب، أحبابي... هواكم زادْ

غير الأسى والدمع ما خلّفتمو لي زاد

أوف...

مهما الليالي باعدتنا، واللقا ماجاد

خلّوا ظِلال الكرمل الزاهي لنا ميعاد"(31).

. في العديد من قصائد الشاعر يوسف الخطيب تظهر مقدرته على تطويع اللغة، واستخدامها استخداماً فنياً مجازياً موحياً، ومقدرته على بناء الصورة المدهشة، والمبتكرة التي تدل على طاقة تخييلية عالية.

واضـح هنـا النكهـة الشـعبية التـي يتضـوع عطرهـا بـين ثنايـا هـذا المقطـع الشـعري:"أوف"، والطابع الفلكلوري الغنائي الذي يميز شعبنا العربي في فلسطين وفي عموم بلاد الشام، أما الثنائية فتتجسد بقوله: "مهما الليالي باعدتنا واللقا ماجاد"، "باعدتنا"، وهي مفردة تدل على الفراق أو الغياب، ومفردة "اللقا".

ثم نقرأ هذه الثنائية "اللقاء . الفراق أو الغياب ـ الحضـور"، بشـكل واضـح أيضـاً فـي قصـيدته: "أغان من العراق"، حيث يقول الخطيب فيها:

"وجه أبي غاب، ففي رغابنا

وفي وهمنا الظامئ، في سرابنا

عاد.... ولا لقمة في جرابنا

خطوته تخجل من عتابنا

فيسرح الليل وراء بابنا"(32).

الثنائيـة تتجسد بقولـه: "غـاب"، وهـي مفردة تدل بشكل مباشر علـى الغيـاب، ثـم مفردة "عـاد" وتدل على الحضور واللقاء.

* ثنائية

الامتلاء . الخواء:

يمكن رصد ومعاينة هذه الثنائية بوضوح في العديـد مـن قصـائد شـاعرنا العربـي الفلسـطيني يوسف الخطيب، وهـي تـرد بشكل مباشر أحيانـاً، وبشـكل غيـر مباشـر أحيانـاً أخـرى، وذلـك عـن طريـق اسـتخدام مفـردات رديفـة أو مفـردات تـدل عليها أو أن السياق الشعري ذاته يكشف عنها.

ففـي قصـيدته المعروفـة، والتـي سـبق وأن تناولناها مراراً "الطريق إلى محمد" يقول الشـاعر مخاطباً الرسول الكريم "ﷺ" ومنتقداً عبادة الأصنام والأوثـان فـي العصـر الجـاهلي، مـا قبل الإسـلام، محـاولاً إسـقاط هـذا الموقـف النقـدي علـى واقعنـا المعاصـر لتثويره وتنظيفه من الشوائب والظـواهر السلبية:

"ويومَ أترعتُ كأسي من طِلَـىَ صَنَمٍ

ضَـيَّعتُ رأسي خواءً، وهو لـم يَزَلِ(33).

الثنائيـة تتجسـد هنـا بقولـه: "أترعـتُ" وهـي مفردة تدل على الامتلاء، ومفردة "خواء".

أمـا فـي قصـيدتهِ: "دمشـق والـزمن الرديء"، فنحن نقرأ هذه الثنائية بأسلوب فني آخر، وبرؤيـة تكشف عن دلالات متميزة أخرى، حيث يقول:

"وأنـا الـذي وطنـي ارتحـال الشـمس مـلءَ الأرضِ،

لكنـي بلا وطنِ

منذا يُصدقني!!"(34).

هذا المقطع الشعري يكشف عن صرخة إنسانية مليئة بالعذاب، والقلق الإنساني الذي يكشف عن تناقضات مرعبة، فالشاعر يؤكد فيه حقيقة معروفة وهي أن وطنه فلسطين، هو وطن الشمس والحرية، وأن اسمه يتردد على ألسنة ملايين البشر، وأن ذكره يملأ الأرض، ومع كل ذلك فإن الشاعر لا يمتلك وطناً يأويه ويضمه بين رحابه!!

بأية مفارقة وازدواجية هذه التي تشكل حالة من القلق والعذاب لشاعرنا الخطيب، حتى أن الشاعر ينهي صرخته الإنسانية المعذبة هذه بـ"منذا يصدقني"!! وكأنه أراد أن يقول إن ما يجري في هذا العالم يدل على اللا معقول وهو خارج أي منطق إنساني.

أما الثنائية فتتجسد بقوله: "ملءَ الأرض"، وهي تدل على الامتلاء، أما الجملة الشعرية: "لكني بلا وطن"، فإنها توحي وتدل على الخواء.

وفي قصيدته: "أهل السلام"، نقرأ أيضاً ثنائية:

"الامتلاء . الخواء"، في هذا المقطع الشعري:

"بغدادُ لي...... للأشقياء العار والندمُ
بغدادُ بيت أخي، هوىً من يعربٍ ودمُ
جرح سقى دهر العذاب، وعاد يلتئمُ
بغدادُ إرث أبي، وقُطّاع الطريقِ همُ
هذا الذي نضبَ القرونَ، وعاد يصطخبُ
يهبُ الرسالةَ، يا يمينُ الخير ما يهبُ"
(35).

الثنائية تتجسد بقوله: "نضب القرون" وهي تدل على الخواء، و"يصطخب" وهي تدل على الامتلاء. ويمكن القول في خاتمة هذا الفصل بأن هناك العديد من الثنائيات الأخرى غير التي ذكرناها، إلاَّ أن الشاعر يوسف الخطيب لم يستخدمها بشكل مكثف، لذلك سنكتفي بذكرها، دون الغوص فيها أو الكشف عنها مع الشواهد والأمثلة، ومن هذه الثنائيات: ثنائية الروح . الجسد، وثنائية الكرم . البخل، وثنائية الإثم . المغفرة.

❒

الهوامش:

(1) . يوسف الخطيب، ديوان: بالشام أهلي والهوى بغداد، دار فلسطين للثقافة والإعلام والفنون . دمشق . 1988 . ص30.

(2) . المصدر السابق . ص 84.

(3) . المصدر السابق . ص 84.

(4) . المصدر السابق . ص 84.

(5) . المصدر السابق . ص 84.

(6) . المصدر السابق . ص 84.

(7) . يوسف الخطيب . ديوان "رأيت الله في غزة" . دار فلسطين للثقافة والإعلام والفنون . دمشق . 1988 . ص 52.

(8) . يوسف الخطيب، ديوان: بالشام أهلي والهوى بغداد، دار فلسطين للثقافة والإعلام والفنون . دمشق . 1988 . ص12.

(9) . يوسف الخطيب . ديوان "رأيت الله في غزة" . دار فلسطين . دمشق . 1988 . ص55.

(10) . يوسف الخطيب . ديوان واحة الجحيم . دار الطليعة . بيروت . 1964 . ص92.

(11) . المصدر السابق . ص99.

(12) . المصدر السابق . ص131.

(13) . المصدر السابق . ص10.

(14) . المصدر السابق . ص70.

(15) . يوسف الخطيب . ديوان "رأيت الله في غزة" .

دار فلسطين . دمشق . 1988 . ص 58.

(16) . يوسف الخطيب . ديوان واحة الجحيم . دار الطليعة . بيروت . 1964 . ص20.

(17) . المصدر السابق . ص20.

(18) . المصدر السابق . ص56.

(19) . المصدر السابق . ص56.

(20) . يوسف الخطيب . ديوان: "بالشام أهلي والهوى بغداد" . دار فلسطين . دمشق . 1988 . ص107.

(21) . المصدر السابق . ص106.

(22) . المصدر السابق . ص.107

(23) . يوسف الخطيب . ديوان: "رأيت الله في غزة" . دار فلسطين . دمشق . 1988 . ص59.

(24) . المصدر السابق . ص155.

(25) . يوسف الخطيب . ديوان: واحة الجحيم . دار الطليعة . بيروت . 1964 . ص108.

(26) . المصدر السابق . ص172.

(27) . المصدر السابق . ص174.

(28) . المصدر السابق . ص175.

(29) . المصدر السابق . ص17.

(30) . المصدر السابق . ص36.

(31) . يوسف الخطيب: ديوان "عائدون" . /ص 25 . 26/. دار الآداب . بيروت . عام 1959.

(32) . المصدر السابق . ص63.

(33) . المصدر السابق . ص91.

(34) . يوسف الخطيب . ديوان "رأيت الله في غزة" . دار فلسطين . دمشق . 1988 . ص 58.

(35) . يوسف الخطيب . ديوان: واحة الجحيم . دار الطليعة . بيروت . 1964 . ص72.

(36) . يوسف الخطيب: ديوان "عائدون" . دار الآداب . بيروت . 1959 . ص 101.

❑❑❑

الشخصية المسرحية
حدُّ السيف

فرحان بلبل

1- تمهيد

قد تشاهد عرضاً مسرحياً أو تقرأ إحدى المسرحيات. ثم يحلو لك أن تُبديَ رأيَك لصديق فيما شاهدتَ أو قرأت. وقد تجد نفسك -وأنت مشاهدٌ حصيف وقارئ حصيف- مضطراً أن (تلخِّص) حكايةَ المسرحية لتضع الصديق في جوها حتى يتقبَّل رأيَك السلبيَّ أو الإيجابي فيها. وسوف يكون تلخيصُك لها مكثفاً موجَزاً متوقفاً عند أبرز مفاصلها. ويكون هذا التلخيص مترَكِّزاً عند نقاط الإثارة الفكرية والإنسانية التي جعلتك تتخذ موقفك منها. أي أنك (تنتقي) من مجمل أحداثها الكثيرة أحداثاً، ومن جوانب صراعها العنيف أو الضعيف أطرافاً، ومن شخصياتها المتعددة أفراداً لتؤكد لمن تتحدث معه رأيَك الموافقَ أو المعارض. ويكون رأيك، بعد هذا، صحيحاً أو قريباً من الصحة. فإذا كان ذاك الصديق قد شاهد أو قرأ ما تحدثه عنه، وكان له رأي مخالف لرأيك -وهو مشاهد وقارئ حصيف أيضاً- فسوف (ينتقي) أحداثاً أخرى من مجمل أحداث المسرحية. وينتقي من جوانب الصراع أطرافاً أخرى. ويُعيد إبراز بعض الشخصيات بشكل آخر. وهو يفعل ذلك -بحصافة لا تقل عن حصافتك- لكي يخالف رأيك برأي آخر. ويكون رأيه بعد هذا صحيحاً أو قريباً من الصحة.

إن هذا الذي يجري بينك وبين صديقك هو مفتاحُ النقد الفني وسرُّه. وهو ما فعله النقاد عبر تاريخ الإبداع الأدبي والفني. وهو السبب الجوهري في اختلاف وجهات نظر النقاد حول الآثار الإبداعية. حتى إذا كان موقفك وموقف صديقك مما شاهدتما أو قرأتما واحداً في الرفض أو الإعجاب، فسوف ينتقي كل واحد منكما من الأحداث والصراع والشخصيات عناصر مختلفة لتأييد رأييكما المتوافقين. وهذا مفتاحٌ آخر وسرٌّ آخر في فهم الإبداع ونقده. وهو الذي يدل على أن الإبداع البشري كان كنزاً ثرياً في رؤية الحياة وفي فهم آفاقها. وهو الذي يجعل النقد الأدبي والفني مَعيناً للغنى الفكري والنفسي ينهل منه البشر أفكاراً تغذي العقل، وتحليلاً للنفس يهذب النفوس، وفهماً ثرياً للحياة يطورها. ولو لم يكن البشر قد تباينوا في فهم وتفسير ما يشاهدون من وقائع الطبيعة والحياة، لظلت الطبيعة والحياة سراً مغلقاً عنهم. فهكذا برأ الله مخلوقاته. وهكذا جعلهم يدرُجون على وجه الأرض ليعمروها.

وهذا الذي يجري بينك وبين صديقك الذي

-الإبداع البشري كان كنزاً ثرياً في رؤية الحياة وفي فهم آفاقها. وهو الذي يجعل النقد الأدبي والفني معيناً للغنى الفكري والنفسي، ينهل منه البشر أفكاراً تغذي العقل أو تحليلاً للنفس يهذب النفوس، وفهماً ثرياً للحياة يطورها.

-الشخصية المسرحية هي قوام المسرحية التي لا بد أن

وصل بنا إلى سر النقد الأدبي ومفتاحه يوصلنا إلى الأصل الذي يُبنى عليه الإبداعُ كله وهو أنه (فن الانتقاء والتكثيف والتركيز). ولكن هذه الفكرة التي وصلنا إليها في وصف جوهر الإبداع فكرةٌ قديمة جداً، ومعروفةٌ جداً وشائعةٌ جداً. وهي، لشدة شيوعها وكثرة تداولها بين أيدي الناس- مبدعين كانوا أم نقاداً أم دارسين أم مثرثرين حول أمور الفن والأدب- صارت عملةً ممسوحة من ناحية، وتتنازعها مختلفُ التيارات الأدبية والفنية في محاولةٍ لتحديدها حتى غام الكثير من ملامحها من ناحية ثانية.

ولو استذكرتُ ما قرأتُه في الكتب النقدية العربية والمترجمة إلى العربية حولها، لضاق القارئ بتناقضات معنى الانتقاء والتكثيف والتركيز. ويزيد ضيقه -وربما ضياعه- إذا تذكرنا أن تحديد معناها لا تختلف فيه المدارس الأدبية فحسب، بل يكون الاختلاف أضرى وأشدَّ فتكاً حينما يصبح الفن والأدب وجهاً من وجوه الصراع الفكري والسياسي. فما يطالب بالتركيز عليه وانتقائه وتكثيفه مبدعٌ أو ناقد يساريُّ النزعة راغبٌ في التحريض على تغيير المجتمع لما يعتبره الأحسن والأفضل، مختلفٌ أشد الاختلاف عما يطالب به عبثيٌّ أو حالمٌ رومانسيٌّ أو متشائمٌ لا يجد على الأرض إلا صراعاً بين وجوه الشر وحدها فلا يكون من هذا الصراع إلا استمرارُ البؤس وشقاءِ الإنسانية. وأراني أقول هذا القول عن معنى (الانتقاء والتكثيف والتركيز) بعد خمسين عاماً من المطالعة حولها، وبعد معاناةٍ للإبداع ونقدِ الإبداع مدةً دامت ما يقرب من أربعين عاماً. فكم عانيتُ من معنى هذا التحديد. وكم ظلمني الناقدون بسبب هذا التحديد. وكم قرأتُ ظلماً من المناقشين والناقدين للمبدعين في الشعر والرواية والمسرح بسبب الاختلاف الواسع في حدود هذا التحديد. وربما أكون قد ظلمتُ المبدعين بسبب ما كوَّنتُه من فكرة حول هذا التحديد. وها أنا -بعد هذه المعاناة الذاتية والعامة- أعود إلى هذه النقطة محاولاً أن أستخلص منها ما هو عام في الفن كائناً ما كان اتجاهُه الفكري أو السياسي، وكائناً ما كانت مدرستُه الفنية التي كان تعدُّدُها وتناحرُها في محصلة الأمر وجهاً ومن وجوه الصراع الفكري والسياسي. فكأنني أحاول أن أستخلص أصفى أنواع التكثيف والتركيز والانتقاء وأكثرَها شمولية لأنواع الإبداع في شتى الفنون. ولعلي بذلك -وأنا أدلف إلى الهزيع الأخير من العمر- أدخل بالمبدعين الشباب إلى عالم في الإبداع أرحبَ من القيود التي يقرؤونها في كتب النقد عربيةً كانت أم مترجمةً إلى العربية عن شتى اللغات. وكأني أدعوهم إلى الانفلات من قيود الناقد إلى سماء ما يرتئيه إبداعهم. فلعلهم يتجنَّبون بعض الأسى الذي عاناه أبناء جيلي وهم يمضون بإبداعهم في عالمٍ مشحونٍ بالصراع الفكري. ولا يعني كلامي هذا أن لا يخوضوا معاركهم الفكرية والسياسية التي يفرضها عليهم العصرُ والوطن. بل إني أدعوهم إلى أن يكونوا أكثر جرأة وأعمق تصدياً لها حتى يكونوا أصدق الشاهدين على عصرهم. وكل ما أرجوه لهم فيما سأورد من تحديدٍ لمفهوم التركيز والتكثيف هو أن يمتلكوا السلاح الأقوى في فهم سر الفن والإبداع حتى يكونوا أكثر منا إبداعاً وأعمق فكراً.

وأنا أحاول الوقوف عند هذا السر في كلامي عن (الشخصية المسرحية) لأن بناءها هو الركن الأصعب والأرهف بين أركان الدراما. فالصراع المسرحي هو (عصب المسرحية) الأساسي الذي لا يمكن وقوف المسرحية شامخة البناء من دونه. والحبكة هي (عماد المسرحية) لأنها تمكّن الصراع من الانسلال إلى تضاعيف الحكاية.

فيشـطر أحـداثها إلـى شـطرين متنـازعين. ويشطر كلَّ شطر منها إلى تشظِّياتٍ صغيرة هي النسغُ الحي الذي يجري في كل نهزة من نهزات الصراع حتى يسير صاعداً غير متباطئ. أما الشخصية المسرحية فهي (قوام المسرحية) التي لا بد أن يصقل الكاتب جوانبها تشذيباً وتكثيفاً بحد رهيف كحد السيف. فإذا لم يُحسن التهذيب وحُسْنَ الانتقاء والتكثيف، فسوف ترتدُّ الشخصية عليه كما يرتد السيف على صاحبه فلا يُنجيه شيءٌ من حدِّه.

2-أخطاء النقد في فهم الشخصية المسرحية.

وقبل أن نتدرَّج في الكلام عن بناء الشخصية المسرحية أحب أن أقف عند مجموعة من الأغاليط التي شاعت في كتب النقد عن قواعد بنائها. وهي قواعد بلغت من القوة والرسوخ في أذهان المسرحيين كتاباً ونقاداً حداً أصبحت معه قيداً غليظاً لهم. وصارت، في الوقت نفسه، من البدهيات التي لا يمكن مناقشتها. وعسانا، إذا وقفنا عندها، أن نخلخل هذه البدهيات الخامدة الخاملة، وأن نُزيل القيدَ عن الكاتب والناقد لينطلقا بجناح الإبداع ونقد الإبداع. وقد استندتُ فيما سأقدم من رأي على المسرحيات التي أحْكَمَ الكُتّابُ بناءَ شخصياتها من تاريخ المسرح في العالم، وعلى كثيرٍ من المسرحيات العربية والسورية، مبتعداً عن تحليل النقاد لها. فكأنني أعدت قراءة هذه المسرحيات بصفاء المتلهف إلى متعة القراءة دون الوقوف عند نقدها. وكأني وجدت نفسي مندفعاً إلى استخلاص قواعدها وخصائصها من جديد. وهو جديد بريء من الانحياز لموقفٍ إلا موقف الفن. وبهذا الحياد في استخلاص القواعد أرجو من المبدع أن يخوض معاركه الفكرية منحازاً إلى الموقف الذي يريد.

<u>آ-أول هذه الأغاليط أن على الكاتب أن يأتي بجوانب الشخصية كافةً فلا يغادرَ شيئاً عن تكوينها النفسي والاجتماعي والفكري والنفسي إلا استوفاه.</u>

وتتأكد لنا فداحة هذا الخطأ إذا تذكرنا أن هذا الاستكمال لجوانب الشخصية باطلٌ في فن الرواية مع أن الرواية تقدر على التمدد والاستطالة ما شاء لها الكاتب. ويستطيع كاتبها أن يجعل الشخصية تتحدث عن نفسها بحجة أنها تستبطن ذاتها وتنثال في شرح نفسها وفي فضح غيرها من الشخصيات التي تشبك أحداثَ الرواية معها.

ورغم هذه الحرية الظاهرية للكاتب الروائي في تصوير جميع جوانب شخصيات روايته فإن الرجوع إلى الروايات الفاتنة الجميلة يجعلنا نكتشف أن الكتاب لا يوردون من جوانب شخصياتهم إلا المقدار المطلوب لحبك الرواية في تسلسلٍ يجعلها تبدأ من نقطة محددة وتنتهي إلى نقطة محددة. والكاتب الروائي يستبعد عن شخصياتها كلَّ الجوانب التي لا تسير بروايته من نقطة بدايتها لتصل إلى غايتها. فإذا اندفع أحياناً إلى هذا الاستكمال لشخصياته فقد أربك روايته إرباكاً قد يُفسدها بقدْر الزيادات في الشرح والاستيفاء. وليرجِعِ القارئ، مثلاً، إلى رواية (حرب وسلام) لتولستوي التي فتنت قراءها عبر العصور. وسوف يجد أن صفحات كثيرة منها يمكن أن تحذفها دون أن يتأثر سير أحداث الرواية ودون أن تنقص الشخصية. ذلك أن الكاتب يسرف في المناقشات الفكرية التي يجريها بطل الرواية (بيير) مع الشخصيات الأخرى. وتسرف (ناتاشا) مثل إسرافه في استبطان ذاتها. وبمثل ذلك وقعت رواية (مدن الملح) لعبد الرحمن

-الرجوع إلى الروايات الفاتنة الجميلة يجعلنا نكتشف أن الكتاب لا يوردون من جوانب شخصياتهم إلا المقدار المطلوب لحبك الرواية في تسلسل يجعلها تبدأ من نقطةٍ محددة، وتنتهي بنقطة محددة.

منيف بأجزائها الخمسة فلا تمضي في قراءتها لتستكمل متعة قراءتها إلا إذا تجاوزت عن زياداتٍ كثيرةٍ وحشوٍ كثير. ويمثل ذلك أيضاً وقعتْ رواية (مدارات الشرق) لنبيل سليمان بأجزائها الأربعة التي أسرف الكاتب في سرد زيادات كثيرة حتى يستوفي جوانب شخصياته. في حين نجد (حسيبة) و (فياض) لخيري الذهبي لا تأتيان إلا بما هو ضروري من جوانب الشخصيات وتتابع الأحداث. فلا تقول عن جملة فيهما إنها زائدة. ولا تقول عن تفصيلٍ في الشخصيات إنه لا لزوم له.

فإذا كانت الرواية التي يُباح للكاتب أن يستطيل بها كما يشاء يؤذيها زيادةُ الشرح، فكيف بالمسرحية التي لا يملك الكاتب فيها مثلَ هذه الحرية؟ فهو مقيد أشد القيد بكمية من الصفحات حتى تكون ملائمة لمدة العرض المسرحي الذي لا يمكن أن يزيد عن ثلاث ساعات في العصور الماضية، وتقل عن الساعتين كثيراً منذ بداية تسعينات القرن العشرين. ويجب عليه لكي لا يزيد عن زمنٍ قصير مهما طال، أن يوجز وأن يكثف وأن يستغني عن كل تفصيل في الشخصية لا لزوم له. وإذا كان مباحاً لكاتب الأمس أن يُفيض ويستفيض، فإن كاتب اليوم يتحول إلى ثرثار مكروه لا يخجل متفرجه من الخروج من صالة العرض، ويسارع قارئه إلى رمي المسرحية ببعضٍ قليلٍ أو كثيرٍ من التأفف.

-إذا كان مباحاً لكاتب الأمس أن يفيض ويستفيض، فإن كاتب اليوم يتحول إلى ثرثار مكروه لا يخجل متفرجه من الخروج من صالة العرض، ويسارع قارئه إلى رمي المسرحية ببعضٍ قليلٍ أو كثير من التأفف.

واستكمالُ جميع جوانب الشخصية وتكوينها النفسي والاجتماعي لا يتم لدى الكاتب إلا بالحوار الذي هو الوسيلة الوحيدة لهذا الاستيفاء المزعوم. وهو عيبٌ قاتلٌ كثيراً ما اقترفه كبار الكتاب. ففي العصور السابقة على القرن العشرين كان العرض المسرحي سهرة طويلة. وكان الكتاب يتمددون في أحداث المسرحيات قليلاً، ويزيدون من استيفاء جوانبَ من الشخصيات استيفاء قليلاً. ومن هذه الإطالات والاستطالات التي أتى بها الكاتب لكي يمد وقت السهرة، استنبط النقاد ضرورة (أن تستوفي الشخصياتُ جميع جوانبها) مع أن الحقيقة أن هذا الاستيفاء كان تمديداً للوقت وتمدُّداً في البناء المسرحي يُنقِصُ أحكامَه. ولعل أوضح مثل على ذلك مسرحيات شكسبير الذي شُغِف به العالمُ والذي روَّج له النقاد الإنكليز لأنه قدم شعراً عظيماً. ثم انجرف النقاد في العالم وراء هذا الترويج. فبنوا على زياداته واستطالاته أحكاماً نقدية في بناء الشخصيات المسرحية. فكان مثلهم مثل النحاة العرب الذين قرؤوا بيت الفرزدق الشاعر الكبير:

ما أنت بالحكم (الترضى) حكومتُه

ولا الأصيلِ ولا ذي الرأي والجدلِ

فأخطأ عامداً لكي يغيظ النحويين في عصره. وإذا بهم يستنبطون من الخطأ قاعدة نحوية تقول إن (ألـ) يمكن أن تكون اسم موصول فكأنها الذي أو التي. وحجتُهم في ذلك أنه شاعر كبير. واعتمدوا –تقويةً لقاعدتهم السمجة هذه على بيت لشويعر مخضرم مجهول يهجو فيه شخصاً فيقول فيه:

يقول الخنا، وأقبحُ العُجْمِ ناطقاً

إلى ربنا صوتُ الحمار اليُجدَّعُ(1)

وهكذا فعل نقاد المسرح وهم يبنون أحكامهم على مطولات شكسبير وراسين وموليير في ضرورة استيفاء جوانب الشخصية. وهؤلاء مسرحيون كبار.

وبناء على هذه القاعدة الجهنمية سار كثير من كتابنا المسرحيين على منوالها. فإذا بهم يقلِّبون شخصياتهم على نار التحليل والشرح بغية الاستيفاء. فما زادوا على أن أحرقوها بتلك النار حتى كاد استخلاصُهم من بين براثنهم يستدعي

جهداً حثيثاً. من ذلك كثيرٌ من شخصيات محمود دياب وميخائيل رومان وألفريد فرج في مصر.

وكثيـر مـن شخصـيات سـعد الله ونـوس وممدوح عدوان وعلي عقلة عرسان في سورية. أما وليد إخلاصي فهو آية من آيات إجبار شخصياته علـى الإفاضـة عـن نفسـها حتـى صـار يصـعب إنقاذُها من بين يديه. ونضرب مثلاً على ذلك بشخصية (بلاوتوس) في مسرحية (رضا قيصر) لعلي عقلة عرسان وهي من روائعه وروائع المسرح العربي.

فما زال يضع على لسانها همومَها وأفكارَها حتى سجنها ضمن ركام من التفصيلات. فكأن الكاتب عدو شخصيته كما سبق لغيره من الكتاب أن كانوا أعداء شخصياتهم. ومثلَ ذلك فعل سعد الله ونوس في (طقوس الإشارات والتحولات) مثلاً. فهـو يتـرك (مؤمنـة) أو (نقيـب الأشـراف) أو (المفتي) يسرحون على هواهم في الكلام والشرح والاسـتبطان حتـى ألقـى عليهـا ركامـاً يحجـب العناصـر الرئيسـية المطلوبـة للبنـاء المسـرحي. ويمكنك –أيها القارئ الكريم– أن تعود إلى كبريات المسرحيات لكي ترى هذه الأطباق من الإفاضات والاستكمالات لجوانب الشخصيات لكي تدرك أن كثرة الإفاضـة أسلوبٌ باطل، وأن عدم التكثيـف فيهـا وعـدم الاقتصـار علـى الجوانـب المـوجزة المطلوبـة لتوضـيحها قـد لعبت دوراً فـي الإسـاءة إليها.

وإذا كان الكاتب في العصور القديمة حتى نهاية القرن التاسع عشر يطيل في الحوار ويسمح للشخصـيات أن تنفلـت علـى هواهـا، فقـد كـان يسـتجيب لجمهـوره الـذي كـان يحـب الفصـاحة والفصــحاء علــى خشــبة المســرح. وبمــا أن المسـرحيات كانـت شـعرية فقد كـان العـرض المسرحي معرضاً للبلاغة تتبارى الشخصياتُ فيه بمـا يبـدو معـه (سـوق المربـد) فـي البصـرة أيام الأمـويين شـيئاً عاديـاً. وكـان الجمهـور فـي القرن التاسع عشر لا يقل شغفاً بسماع الكلام المنثور فـي سـياق بلاغـي خطـابي يسـمح للشخصـيات المسرحية أن تقلِّبَ جوانبَ حياتها وأحوالَ نفوسها وتفاصيلَ مغامراتها حتى تتيح للجمهور أن يتمتع بالخطب الطويلة في شغفٍ يذكرنا بمجالس العرب المشـهودة التـي كـان فيهـا المتكلمـون يتبـارون فـي فصـاحة الكـلام وإن بـدا العـربُ أقـلَّ اسـتجابة للإطالة.

إذا كـان هـذا شـأنَ الكتـاب فـي العصـور القديمة حتى نهاية القرن التاسع عشر في ترك الشخصيات تنفلت على هواها في الكلام، فما بالُ كتـاب القـرن العشـرين يقلـدون مـن سـبقهم فـي الإفاضة والتطويل؟ وإذا كان من حق كتاب القرن العشـرين أن ينسـاقوا وراء أهـل العصـور القديمـة بدواعي النقد الذي لم ينتبه إلى هذه الإفاضات، فمـا بـال كتـاب الهزيـع الأخيـر منـه وحـالُهم مـع جمهـورهم هـو مـا ذكرنـاه؟ وأعتقـد –بشـيء مـن الجزم– أن جميع التمردات التي حدثت منذ نهاية القرن التاسع عشر وطوال القرن العشرين علـى الـدراما التقليديـة إنمـا كـان مبعثُهـا الأولُ ثرثـرةَ الشخصـيات الزائـدة. وكـان الضـيقُ بهـذه الثرثـرة سبيلاً إلى تدمير بعض الجوانب في بناء الدراما التقليديـة التـي يسميها النقـاد (الـدراما الحديثـة) أو (الـدراما البرجوازيـة). ولـو رجعـتَ إلـى نصـوص المتمردين هؤلاء من آرتو إلى أداموف إلى بيكيت إلى يونسكو، لوجدت أولَ سمات شخصياتهم أنها وجيزة الكلام وأن الجوانب المعروضة منها قليلة تكاد لا تقتصر على الجانب الواحد فحسب، بل توجز في عرض هذا الجانب إيجازاً يصل بها إلى نوع من الإيحاءات. وها هي –على سبيل المثال– مسـرحية (فـي انتظـار غـودوت). ففيهـا يحصـر الكاتب جوانبَ الشخصيات في جانب واحد فقط هو فعل الانتظار. وهذا الفعل الواحد للشخصيات

–كانت جميع الشخصيات المسرحية في تاريخ المسرح تمتاز بالفصاحة حتى إن كانت مصابة بالحصر والعي والعجز عن الكلام، ولكن هذه الفصاحة كانت دليلاً على خروج الشخصيات عن معناها الدرامي بمعناه الدقيق.

يسوقه الكاتب بكثافة شديدة يجعلها وجيزة الكلام حتى تكاد في بعض الأحيان تقصُرُ عن استكمال عبارتها.

لقد كانت جميع الشخصيات المسرحية في تاريخ المسرح تمتاز بالفصاحة حتى إن كانت مصابة بالحصر والعِيِّ والعجز عن الكلام. وكان لذلك أسبابه الاجتماعية في أيامها. ولكن هذه الفصاحة، وإن تركت روائع في المسرح العالمي، فإنها كانت دليلاً على خروجٍ بالشخصيات عن معناها الدرامي بمعناه الدقيق. ولذلك كانت تقلل من فصاحتها مع توالي القرون حتى وصلت إلى القرن العشرين إلى أوفى صورةٍ للدراما حين أصبحت موجزة الكلام محددة الجوانب التي يستعرضها الكاتب منها.

-أروع ما توصل إليه فن التمثيل هو أنه فن التفاصيل. فهو الذي حوّل هذا الفن من مجرد إبداع ذاتي عند الممثل إلى علم يصقل الموهبة والإبداع.

وقد كان من حق الكتاب العرب أن ينتبهوا إلى النقطة الأخيرة التي وصلت إليها بنيةُ المسرحية الحديثة.

لكن تاريخ المسرح الذي اطلعوا عليه ففتنهم منه شكسبير وموليير وإبسن وغيرهم من عمالقة المسرح. ساقهم في دربٍ كان المسرح الحديث قد تركها. وإذا بمسرحياتهم- في أرقى نصوصها وأبرع بنياناتها الدرامية- تنجرف وراء القاعدة النقدية التي بدأنا الكلام عنها بأنها أغلوطة وهي (ضرورة استيفاء جوانب الشخصية المسرحية كافة). فكان من شأن المسرحيات العربية أنها ذات استطالات واستطرادات لم يجد معها المخرجون إلا أن يبتروها.

ولم يكن بترهم لها ذكياً في أكثر الأحيان. فبدت المسرحيات العربية على خشبة المسرح أقل جمالاً من حقيقتها في كثير من الأحيان.

وزاد من وبال هذه الفكرة عن استكمال جميع جوانب الشخصية أن أبرز مدارس التمثيل والإخراج تطلب من الممثل أن يخترع للشخصية التي كتبها الكاتب (تاريخاً) ما عَبَرَتْ في دروبه حياتَها السابقة على أحداث المسرحية. ولا أعرف شيئاً في فن التمثيل أكثر ضلالاً وتضليلاً من هذه القاعدة التي تطالب الممثل بأن يتخيل للشخصية التي يؤديها تاريخاً سابقاً يعمل على إبرازه من خلال تضاعيف أدائه. فسوف يضيع الممثل وهو يحشد للشخصية أحداثاً ووقائع قد تخرج به إلى ما لا علاقة له بذلك الجانب الرئيسي الوحيد الذي بُنِيت عليه المسرحية. فكأنه يزيد تفاصيل زائدة في مسار الشخصية فوق ما هي عليه من زيادة في النص المكتوب. وعند ذلك يضيِّعها ويجعلها تنفلّت من بين يديه.

لكن وضع (تاريخ) للشخصية أمرٌ لا بد منه في فن التمثيل الحديث. ولعله واحد من أبرز مكونات عناصر بناء (الدور) المسرحي. ولكي يُحكِم الممثلُ هذا العنصر يجب عليه -وأقول يجب- أن يخترع التاريخ لذلك الجانب الوحيد الذي قدمه الكاتب للشخصية وبنى الأحداثَ والأفكارَ عليه. وهكذا نصل إلى المفتاح الصحيح لهذا العنصر المدهش في فن التمثيل وهو اختراع تاريخ الشخصية الذي وقع لها قبل بدء المسرحية. فما أسوأ أن يتخيل الممثل كامل حياة (ماكبث) أو (الليدي ماكبث) منذ طفولتهما حتى بلوغهما لحظة بداية أحداث المسرحية. وما أحسن أن يتخيل الممثل لهما وقائع من حياتهما أوصلتهما إلى أن تدفع الليدي ماكبث القوية الطامعة بالعرش زوجَها إلى اقتراف الجريمة بقتل الملك. فباختراع كامل الحياة للشخصيتين سوف يضيع الممثل والممثلة ويجعلهما يضيِّعان الشخصيتين. واختراعُ ما أدى بهما إلى اقتراف الجريمة سوف يجعلهما يمسكان بخناق الشخصيتين بجدارة ووضوح.

إن على الممثل أن لا يخترع (تاريخاً) للشخصية. بل عليه أن يخترع (جزءاً من

التاريخ).

وبما أن تخيُّلَ هذا التاريخ الموهوم كان جزءاً هاماً من تدريس فن التمثيل في المعاهد المسرحية العربية. فقد أدى بهذا الفن إلى أن يقول عنه الأساتذة والممثلون بأنه (فنُّ التفاصيل). ولا أعرف أسلوباً أشد ضلالاً وتضليلاً من تعريف التمثيل بهذا الوصف المربك الذي يؤدي إلى تمدد الشخصيات وإرباكها بحشد مئات الأفعال التي لا لزوم لها، والتي –مع الأسف الشديد– صار الممثلون يتباهون بها.

لكن المسرح (فن التفاصيل) شئنا أم أبينا. وإن أروع ما توصل إليه فن التمثيل هو أنه فن التفاصيل. فهو الذي حوَّل هذا الفن من مجرد إبداع ذاتي عند الممثل إلى علم يصقل الموهبةَ والإبداع. لكن معنى (التفاصيل) اتَّسع حتى انخرق. فهو مبالغاتٌ في إيرادها من غير ضرورة. ولم يقع فن التمثيل في هذه المبالغات والزيادات إلا بناء على اختراع كامل التاريخ للشخصية. وهكذا أيضاً نصل إلى تحديد معنى التفاصيل. وهو أنه يجب – وأقول يجب– أن تنصبَّ أيضاً في تأكيد وتوضيح ذلك الجانب الوحيد الأساسي الذي بُنِيَت عليه الشخصية. وسوف تتبع هذه التفاصيل لا من عناصر الشخصية التي وضعها الكاتب فحسب، بل ومن (جزء التاريخ) الذي اخترعه الممثل للشخصية.

والمدرسة الروسية هي سيدة اختراع التاريخ للشخصية. وهي التي أكدت على أن المسرح فن التفاصيل.

وهي التي أخذنا منهجها عن طريق ستانسلافسكي الذي وضعنا على لسان مدرسته ما لم يَقُلْ، وأضفنا إلى فنه ما لم يفعل. لكن المدرسة الروسية التي تهتم بكثرة التفاصيل تبدو عندنا نحن العرب مدرسةً سقيمةً ذاتَ إملالٍ وإن بدت ذاتَ براعة. وقد أخذناها نحن العرب بقضها وقضيضها دون أن نقدر على تحديد معنى التفاصيل. فبدت الشخصيات المسرحية على خشبات مسارحنا ثرثارة الفعل كما هي ثرثارة الكلام.

إن كل شعب يفهم هذه القاعدة الرائعة بما يناسب طبيعة تركيب أفراده وسلوكهم اليومي في الحياة. كما يضع هذه القاعدة بشكلٍ يتناسب مع مفهوم الذوق الجمالي له. والذوق العربي الجمالي يقوم على قاعدة صارمة هي (البلاغة الإيجاز). وآهِ لو يظل العاملون في المسرح على دراية تامة ببلاغة الإيجاز حتى تتراكب التفاصيل الضرورية في هرم جميل.

إن مجمل هذا الكلام يوصلنا إلى الفكرة الجوهرية التي أرجو لكتابنا المسرحيين منذ بداية تسعينات القرن العشرين أن يدركوها وهي أن من الخطأ الفادح أن يعرضوا جميع جوانب حياتها وتفكيرها وبيئتها. وإن من الصواب أن ينتقوا لها جانباً واحداً. ثم يستكملون وجوهَ هذا الجانب كلَّها. فهذا هو جوهر بناء الشخصية الدرامية في شكلها الصحيح.

إن التكثيف والإيجاز والانتقاء جوهر الفن. وهي الصفات التي يعرفها الجميع كما قدمنا. ويجب أن نعود إليها بوعي وإدراك بعد أن حولها طولُ التكرار الجاهل لها إلى عملة ممسوحة.

وأعتقد أن ما سقتُه من تحليلٍ لشخصيات المسرحيات القديمة قد يوحي بسوءِ تركيبها أو خللِ بنيانها.

وهو أمر لم يُقِرَّ به أحد. وهو يخالف حقيقةً لا يستطيع أحدٌ إنكارَها وهي أن هذه المسرحيات بقيت خالدة لأنها كانت صحيحة البناء كما كانت ذاتَ شخصيات معروفة مشهورة نعرفها أكثر مما نعرف أهلنا وأبناءنا. فنحن نستطيع تخيل (هملت ولير وروميو) شكسبير، و (بخيل) موليير، و (نورا) إبسن بمعرفةٍ وثيقة فلا يختلف أحد في وصف ملامحها الرئيسية منذ أن كُتِبت هذه الشخصيات حتى الآن.

–إن تبيان بطلان الفكرة الشائعة عن ضرورة تقديم جميع جوانب الشخصية المسرحية يطلق أجنحة كتابنا المسرحيين بعد أن طال تقييدها

***** من الأغاليط القول إن على الكاتب المسرحي أن يأتي بجوانب الشخصية كافةً فلا يغادر شيئاً عن تكوينها النفسي والاجتماعي والفكري والنفسي إلا استوفاه.**

وهي لم تكن كذلك إلا لأنها كانت غير كاملة الجوانب وغير مستوفية لكل ما يتعلق بحياة الإنسان بل كانت مستوفية لكل ما يتعلق بجانب واحد من حياة الشخصية المسرحية. ومن الولوج في هذا الجانب الوحيد استكمل الكتاب كل حياة الشخصية.

والحق أن هذه الشخصيات –وكثيراً غيرها– نموذج حي على بطلان الرأي القائل باستكمال جميع جوانب الشخصية. فهي لا يبرز منها إلا جانبٌ واحد هو مدار موضوعِ المسرحية وأحداثها وحبكتِها وحوارِها.

وهي أيضاً نموذج محكَم في استيفاء جميع عناصر هذا الجانب الواحد. ولنأخذْ واحدةً منها مثالاً على ما نقول هي شخصية (الملك لير). فهو عجوزٌ خَرِفٌ أو ساذجٌ أو أبٌ صار يتعلق بحب بناته بعد أن تقدمت به السن. ومهما كان شأنه فهو يحمل مفهوماً خاصاً به عن حب الأبناء لآبائهم، وهذا المفهوم مبالَغٌ فيه ومغلوطٌ به. وقد تكوَّن عنده نتيجة الخرف أو السذاجة أو التعلق الزائد ببناته. ويقوم بفعل توزيع ملكه بين بنتين أنانيتين فهمتا نفسية أبيهما العجوز الخرف الساذج الشديد التعلق بهما. فسايرتاه في هذه النقطة التي أبرزها الكاتب وحدها. في حين لم تفهم ابنته الثالثة هذه النقطة لأنها صادقة مع نفسها. فحرمها لأنها صادقة قاسية في صدقها أمام أبٍ تلك صفاتهُ.

ثم جرى له ما جرى من أحداث تدور في فلك هذه النقطة. فالمسرحية إذن لم تخرج أبداً عن هذا الجانب الوحيد في شخصية هذا الرجل. فنحن لا نعرف شيئاً عن إدارته للمملكة التي ظل يحكمها منذ شبابه حتى شيخوخته. ولا نعرف عواطفه نحو زوجته. ولا نعرف كيف ربى بناته اللواتي وقع له معهن أحداثٌ جسام. وهذه النواحي الثلاث في شخصية هذا الرجل هي التي كان على الكاتب أن يقدمها إلينا لو كان فن المسرح يقتضي أن يقدم الكاتبُ جميعَ جوانب الشخصية. لكنه لم يفعل ذلك لأنه يعرف أصول هذا الفن فوقف عند هذا الجانب الوحيد.

ثم أخذ يوغل في تحليله ويبني أحداث مسرحيته على تفريعاته دون أن يأتي بأي شيء عن غيره. وكل ما فعلته الشخصية وهي تسير في هذا الجانب وتعمِّقه أنها كانت تتنزَّه مع جمهورها في حديقة الشعر فتسرف في وصف الألم والغضب. وتحبك لدى المتفرج إحساساً بالمأساة بمبالغة شعرية كان الجمهور يحبها ويطرب لها. لكن الكاتب –وهو يساير جمهوره– أوقع شخصيته في استطالات وامتدادات يضيق بها متفرج اليوم رغم أنها شعر رفيع حافظ على جماله مع أننا نقرأه مترجَماً فاقداً لكثير من جماليات تكوينه الشعري.

ويمثل هذا الجانب الوحيد بنى شكسبير شخصية النبيل (كِنْت) في المسرحية نفسها. فهو أب لولدين واحدٌ منهما غيرُ شرعي. وحمل مفهوماً مغلوطاً عن حب الأبناء لآبائهم. فوقع له مع ولديه مثلُ ما وقع للملك المأفون. فكان الكاتب داهية في فن المسرح لأنه لم يخرج أيضاً عن النقطة الأساسية التي وقف عندها وحدها في شخصية الملك. ولكن النبيل (كنت) كان مثل سيده في التنزه مع الشعر الجميل. وقد أدرك إبسن الماكر كثرة استطالات شكسبير وأقرانه من كتاب عصر النهضة الأوروبية. فاختصر الكثير منها. لكنه لم يستطع التخلص منها تماماً. فظلت شخصياته –وشخصيات المدرسة الواقعية المحكمة البناء في عصره– تحب الإفاضة في شيء من الشرح والتحليل كان جمهور تلك الأيام يحبها. وعن إبسن –في الدرجة الأولى– أخذنا نحن العرب أسسَ المدرسة الواقعية في إحكام البناء والفضفضةَ في الحوار مستندين إلى أسلوب شكسبير ومعاصريه وأقرانه.

ولو رحنا نستعرض الشخصيات الشهيرة في

تـاريخ المسرح لتأكد لنـا بطـلان فكـرة (اسـتكمال جميـع جوانـب الشخصـية المسرحية). إمـا الإتيـان بتركيـب الشخصـية النفسـي والفيزيولـوجي والفكـري وبتوضـيح عملهـا وموقعهـا فـي الحيـاة فهـو لـيس دليلاً أبداً على ضرورة استكمال جميع الجوانب بل هـي دليـل علـى عكـس هـذا الـوهم الباطـل. فـإن الإتيـان بـه ضـروري لأن لكـل إنسـان صـفاتٍ فيزيولوجيـــة وملامـــحَ وأفكـــاراً ومهنـــة وموقعـــاً اجتماعياً.

والكاتب مضطر أن يقدم لنا هذه النواحي – ولا نقول هذه الجوانب– لكي يضـع الشخصية بين البشر الذين لا يكون كل واحد منهم إلا على هذا الشكل. ويـا ويـل الكاتـب الـذي لا يقدم لقارئـه أو متفرجه صورةَ الشخصية في تكوينها الاجتماعي والفيزيولوجي والنفسـي. فإنـه لـن يستطيع أن يقف عنـد الجانـب الـذي يريـد إبـرازه فيهـا مهمـا حـاول ذلك.

إن تبيان بطـلان الفكرة الشائعة عن ضـرورة تقـديم جميـع جوانـب الشخصـية المسـرحية يُطلـق أجنحة كتابنا المسرحيين بعد أن طـال تقييدها منذ أن تعـرَّف العـرب علـى فـن المسرح وقرؤوا عنـه. ويخلِّصهم من العيوب التي وقعت فيها بعضٌ من كتابنـــا حـــين حـــاولوا توضـــيح جميـــع جوانـــب شخصياتهم. والأهم من هذا أنها تجعلنا نعيد قراءة أدبنـا المسـرحي ونعيـد تقييمـه. وعنـد ذاك سـوف نكتشــف جمـــال شخصـــياتٍ شـــهيرة فـــي أدبنـــا المسرحي. ونعرف لماذا كانت شخصيات (جابر) سعد الله ونـوس و (بلاوتـوس) علـي عقلـة عرسـان و (خدامـــة) ممـــدوح عـــدوان و (أوديـــب) وليـــد إخلاصـــي و (عجـوز) عشـاء ريـاض عصـمت محكمـة البنـاء مـع أن هـذه الشخصـيات كلهـا – وكثيراً غيرهـا– تنزَّهـت فـي استطالات وامتدادات أسـرف فيهـا قلـمُ الأديـب ولـم يقلِّمْهـا سـيفُ المسرحي. وعذرهم فـي ذلـك أنهم يسيرون علـى منوال إبسن أستاذ الواقعية، وعلى منوال شكسبير أسـتاذ التراجيـديا، وعلـى منـوال مـوليير أسـتاذ الكوميديا. وقد آن لنا أن ندرك عيوب الاستطالات التـي أخذناها، وأن نحذفها مـع المحافظـة الشديدة على إحكام البناء للجانب الواحد من الشخصية.

ب–ثـاني الأغـاليط أن النقـاد قسـموا الشخصيات علـى قسـمين: شخصـيات الفـرد وشخصيات النوع

وشخصيات الفرد هي التي (تكون الشخصية فيها متمايزة عن غيرها في الصفات النفسية بحيث لا تشبه غيرها). وشخصيات النوع هي التي (تتكون من خصـائص اجتماعيـة ونفسية تنطبق علـى أنـاس كثيرين من النوع ذاته). وشخصيات النوع هي التي تسمى (الأنماط).

وهـذه الأنمـاط يبنيهـا الكتـاب بـالنظر إلـى المهنـــة كالتـــاجر واللـــص والمحـــامي والجنـــدي والحـــلاق. أو بـالنظر إلـى الخصيصـــة النفسـية المكروهـــة كـــالمتبجح أو الطفيلـــي أو النمـــام أو البخيـل. أو بـالنظر إلـى القوميـة كـاليهودي أو الإيرلنـدي أو الأسـتكتلندي أو الفرنسـي فـي نظـر الإنكليـزي أو الإنكليـزي فـي نظـر الفرنسـي أو العربي في نظر العربي نفسه.

وهذه الشخصيات تكون تصرفاتها نابعة من خصائص أحد الأقسام الثلاثة. فلكل مهنةٍ أفعالٌ وأقوالٌ وطريقةُ تفكير هي التي تتكون منها أفعال وأقـوال وتفكيـر الشخصـية موضـوعةً فـي سـياق الحكايـة. والمكروهـون اجتماعيـاً كالبخيـل والأب المتـبجح والنمـام يتصـرف كـلُّ صـنف مـنهم فـي جميع المسرحيات التصرفات ذاتَها. ولعل (إياغو) شكسبير في مسرحية (عطيل) نموذج عن نمط النمام الذي تجده في كل مسرحية يفعل فيها النمام فعله.

والشخصية القومية تورَدُ بالسخرية منها حين

لا تقول عن جملة في روايتي (حسيبة) و(فياض) إنها زائدة، ولا تقول عن تفصيل في الشخصيات إنه لا لزوم له.

العداء القومي كما صُوِّر اليهود عند أكثر الأقوام وعند العرب.

وتورَد بتكريس الخصائص النبيلة إذا صوَّر الكاتبُ نموذجَ قومه كما يصور الكاتبُ العربيُّ عربياً فينتقي له من صفات الشهامة والبطولة ما يصح معه أن يكون نموذجاً عن الإنسان العربي كما تعيه ذاكرة التاريخ القومية.

والأنماط في المسرح –كما يدَّعي النقاد– تكون في الكوميديا أكثر مما تكون في التراجيديا. وقد انحدرت إلينا في الكوميديا على الخصوص من الأدب اليوناني ثم الروماني. وترسخت منه في تاريخ المسرح نماذجُ تكررت كالجندي المدَّعي والعاهرةِ الطيبة القلب والقواد والقوادة والطفيلي. ثم جاءت الكوميديا ديلارتي فقامت على نماذج مسبوكة سلفاً في قوالب جاهزة ترتجل مفرداتِ حوارها أثناء العرض الحي أمام جمهور هذه القرية أو تلك بما يثير ضحك هذا الجمهور. ثم انحدرت الكوميديا ديلارتي إلى موليير فبنى شخصياته الكوميدية مستوفياً شروط شخصية النمط إلى أعلى مستوياتها مثيراً عاصفة من الضحك.

ويضيف النقاد إلى ذلك أن تشخيص النوع أو النمط بدأ يقل مع انتشار الواقعية التي تخلت عن تقسيم المسرحيات إلى كوميدية وتراجيدية وقالت بخلط الأنواع. فاتجه المسرح نحو تشخيص الفرد. وكان إبسن النرويجي من أوائل البارعين في تقديم نماذج إنسانية تمتاز كلٌّ منها عن غيرها بخصائصها الذاتية التي تجعلها تغاير غيرها من البشر وإن شابهتهم. فهذه الخصائص كبصمة الإصبع التي تجعل كل واحد من الناس مختلفاً عن غيره مهما تشابهت ملامحه مع البشر.

إن هذا التقسيم للشخصيات باطل في باطل، وقد ذهبت محاولاتُ كبار نقاد المسرح أدراج الرياح بعد كل ما حاولوه من تأكيد هذا التقسيم. فكل واحد منهم يُجهِد نفسَه لوضع صفات كل من

**** أما وليد إخلاصي فهو آية من آيات إجبار شخصياته على الإفاضة عن نفسها حتى صار يصعب إنقاذها من بين يديه.***

القسمين. وكان يشحذ ذاكرته بنماذج من مسرحيات قديمة وحديثة تُعينه على هذا التقسيم. ثم لا يلبث أن يقول ما معناه (إن هذا التقسيم في نهاية الأمر نظريٌّ يقتضيه البحث لأنه غير صحيح في التطبيق العملي حين النظر إلى تاريخ الشخصيات في المسرح). ثم يخلص إلى أن أكثر الشخصيات فرديةً، كشخصية (هملت)، تصلح أن تكون (نمطاً).

فهو في محصلة الأمر أمير يتصرف كما يتصرف الأمراء، كما يخلص إلى أن أكثر الشخصيات نمطية لا بد أن يحمل خصائصه الفردية التي تجعله متمايزاً عن غيره من أشخاص نوعه ذاته. ولو عاد القارئ الكريم إلى ما قرأه في كتب النقد المسرحي عن (الشخصية المسرحية) سواء كانت هذه الكتب عربية أو مترجمة إلى العربية. فسوف يلمس هذا الجهد الضائع في تثبيت هذا التقسيم لنوعي الشخصيات. ثم لا بد أن يصل إلى العبارة التي أوردناها في نقض كل ما بُذِل فيه الجهدُ لإثباته.

والحقيقة أن هذا التقسيم وصل إلينا حين أخذ النقاد يؤرخون للمسرحيات الأخلاقية التي نشأت في الكنيسة الإنكليزية في نهاية العصور الوسطى. فقد كانت تمثل الفضيلة والرحمة والإحسانَ بشخصيات تدفع الإنسان إلى الالتزام بواجباته الدينية والأخلاقية. ولعل تصوير نموذج الإنسان الدنيوي كان أبرع هذه النماذج.

فهو غبي سفسطائي مهتم بنفسه وغافل عن واجباته الدينية. ومن الوقوف عند نماذج هذه المرحلة البدائية في المسرح، بدأ الحديث عن شخصيات النوع وشخصيات الفرد يتسلل إلى كتب النقد. والمسرحيةُ الأخلاقية هذه تذكِّرنا بمسرحنا المدرسي في أواسط القرن العشرين حين كان الأساتذة يشحذون همة طلابهم القومية فيضعون على صدور طلابهم لافتات صغيرة كتب عليها (التاريخ– الجزائر– الاستعمار– سورية). ثم تأخذ

هذه النماذج تتحاور بما ينطق به المواطن العربي كل يوم من شعارات.

وهذا يعني أن هذا التقسيم بدأ من الوقوف لا عند الأدب اليوناني أو الروماني أو أدب عصر النهضة الغربية، بل بدأ من الحديث عن أكثر المسرحيات بدائية هي المسرحية الأخلاقية. والتي لَوَتْ فيها الكنيسةُ عنقَ المسرح القديم الذي لم تستطع الاعتراف به لأنها حرَّمته. ثم اخترعت لنفسها نوعاً خاصاً بها يقوم بمهمة الوعظ ويجعل الناس يستغنون عن الأدب القديم. لكن النقاد هنا يستنبطون قاعدة هذا التقسيم من مرحلة ضعيفة في تاريخ المسرح. فكان شأنُهم في هذا المجال أيضاً كشأن النحاة العرب الذين استنبطوا قاعدة قيام (ألـ) بمعنى اسم الموصول لا من بيت الفرزدق الشاعر الكبير، بل من بيت ذلك الشويعر المجهول. ولم ينتبه النقاد العرب الذي تحدثوا عن بناء الشخصية المسرحية فنقلوا عن النقد الأجنبي هذا التقسيم إلى أن حالهم كحال من يؤرخ للشخصية المسرحية مستنداً إلى شخصيات المسرح المدرسي في جعل الأفكار شخصياتٍ مسرحيةً هي من أشد الأنواع نمطية.

هذا التقسيم الذي انغرس في الذاكرة أوصل حالَنا المسرحي في النقد والتمثيل إلى حالة تدعو إلى شيءٍ من السخرية غير المضحكة، وإلى ضياع الكثير من جهد النقاد، وإلى تأخرٍ كثيرٍ في تشخيص الأدوار على خشبة المسرح. والسنواتُ الأربعون الماضية التي تابعتُ فيها العروض المسرحيةَ مشاهِداً، وما كُتِبَ عنها قارئاً لما كُتِب عنها أو عن تحليل النصوص العربية أو السورية. تقدم الدليل على هذا الضلال الذي نقلناه عن كتب النقد الأجنبي ووقعنا تحت وطأته مبالغين فيه.

فالشخصيات التي يقال عنها انها (نمطية) كان الممثلون يجهدون في خلقـ ولو جلستَ مع الممثلين اليوم الكلام عن إحدى هذه الشخصيات لقفزت هذه الكلمة البلهاء (كار اكتر) إلى أفواههم بسرعة تضاهي سرعة تلقفهم لهذا التقسيم الضال المضل. وكانوا دائماً يحرصون –تنفيذاً لفكرة تشخيص النمط بالكاراكتر– على أن يخترعوا تكويناً جسدياً معيناً غالباً ما يكون مشوهاً للشخصية النمطية.

فالنموذج العربي الشهم الشجاع لا بد أن يكون مصقولَ القامة واضحَ النبرات متجهمَ الوجه بحيث يبدو في النهاية ثقيل الظل. والبخيل لا بد أن يكون عجوزاً محنيَّ الظهر سريع حركة المقلتين في حملقةٍ للمال تجعله أشبه بالدمية. والنمام لا بد أن يكون قميئاً ملتويَ الأعضاء فاجر الضحكة. ويكفي أن يتذكر القارئ شخصية اليهودي التي كررها المسرح العربي والسوري مئات المرات حين يجعله الممثلون أخنَّ الصوت كريهَ المنظر رِخْوَ الكلام.

ونتج عن ذلك أن كثيراً من الممثلين المجيدين تلذَّذوا بالنمط الذي أتقنوه في أحد أدوارهم فركبوه حتى صار سمةً لهم. ولا يدخل في الكلام عن هذا النوع من التمثيل الشخصياتُ الشعبيةُ كشخصية (غوار) و (أبو عنتر) أو (حسني البورظان) وأمثالها. فهذه شخصيات لا علاقة لها بتمثيل الأدب المسرحي أو ما يمت إلى الشخصيات التي يقال عنها إنها من شخصيات الأنماط. فهي نماذج أخرى لها علاقة بروح الفكاهة عند الشعب. وكانت فاتنة سحرت العرب في أقطارهم وما تزال. وهي موجودة عند كل الشعوب. وقد ترقى إلى نوع إنساني يحارب الجهل والظلم كشخصية (الرجل الصغير) التي اخترعها شارلي شابلن فحمل إلى البشرية خيراً عميقاً في الدفاع عن الإنسان. ولذلك أرجو من القارئ أن يبعدها عن تفكيره وهو يقرأ عما فعله الممثلون العرب والسوريون في تصوير شخصيات المسرحية المتقنة التي يقال عنها إنها نمطية.

إن هذا التنميط التمثيلي بالكاراكتر أفقدنا تنوعَ الرؤية لكثيرٍ من الشخصيات الفاتنة التي

**** في مسرحية (في انتظار غودوت) يحصر الشخصيات في جانب واحد هو فعل الانتظار.***

**** إن عدم التكييف في رسم الشخصية وعدم الاقتصار على الجوانب الموجزة المطلوبة لتوضيحها قد لعبت دوراً في الإساءة إليها.***

عرفها المسرح.

وحجر على الممثلين طُرُقَ الإبداع حين حاولوا خلق مظهر جسدي لهذه الشخصيات. ولو سأل الممثل نفسه: ألا يمكن أن يكون البخيل طويل القامة جميل المحيا؟ ألا يخلق من التناقض بين المظهر الجميل وبين التصرف القبيح مفارقةً قد تكون أكثر إضحاكاً من تشخيصها بالجسد المشوه؟ ألا يمكن أن يكون النمام هادئ الأعصاب جميلَ الابتسامة خفيضَ الصوت فيكون لفعله وكلامه فعلُ السم الذي يسري في الجسد؟ ألا يكون تأثيره في هذه الحالة أبلغ من تأثيره حين يكون مشوه الجسم؟

ولا يعني هذا الكلامُ الابتعادَ عن خلق تكوينات جسدية غريبة أو مشوهة أو مضحكة أو مبكية بحيث تخلق (كاراكتراً) معيناً لشخصية ما. فقد لا تحلو الشخصية إلا بهذا التكوين الجسدي. بل يعني أن نطرد من تفكيرنا التقسيمَ المفتعلَ للشخصيات بأنها قسمان يقتضي تشخيص (النوع) منهما تكويناً جسدياً مؤرقاً. والأهم من هذا أن ينزع النقاد والمؤلفون عن هذا التقسيم. أما الناقد فيتحرر من هذا القيد حين ينظر إلى الشخصية المسرحية من خلال تكوينها في موضوع المسرحية وصراعها وحبكتها. فلا يضعها قسراً في أحد القسمين فيخرج بنتائج باطلة في فهم الشخصيات. وأما الكاتب فيتحرر جناحاه من الخوف من الوقوع في أسر أحد هذين القسمين، وينطلق إلى بناء شخصياته كما يراه ضرورياً لاستكمال شروط بنائها.

وشروط بناء الشخصية بشكل صحيح أن يكون لها جانبٌ واحدٌ يستكمل الكاتب مناحيه كما قدمنا أولاً. وأن تأتي أفعالها وأقوالها نابعة من هذا الجانب ومنسجمةً مع دورها في بناء الحكاية ثانياً، وأن تكون مناسبة لها وقائمة على مبدأ السببية ثالثاً.

ومبدأُ السببية هذا يقوم عليه الفنُّ المسرحي كله. ففي الرواية (يحدث كذا ثم كذا ثم كذا). أما في المسرح (فيحدث كذا ولذلك حدث كذا ثم حدث كذا). ويظل هذا المبدأ يحكم جميعَ الأفعال والأقوال من أول المسرحية إلى آخرها. وهو الذي يحدد للكاتب كمية الأفعال وكمية الأقوال. وهو الذي يطوِّر الحبكة ويؤجِّج الصراع. وكل ما يخرج عن هذا السياق المنطقي القائم على السببية يُعتَبَر زيادةً يجدر بالكاتب أن يستغني عنه.

وحينما يتمسك الكاتب بهذا القانون الصارم فسوف يبني شخصياته بشكل صحيح. فإذا بناها بناء صحيحاً فسوف يجد أن حبكته وصراعه المسرحي قد اكتملا. أي أن إحكام بناء الشخصية بمبدأ السببية هو الذي يبني جميع عناصر المسرحية الأخرى بإحكامٍ وتصاعد. وحينما ينتبه الناقد إلى هذا القانون الحتمي في فن المسرح، فسوف يستطيع ملاحقةَ الكاتب فيما فعل، ويستطيع، في الوقت نفسه، أن يتجرَّد عن كل ضلالات مسبقة عن بناء الشخصيات. فإذا تخلص من هذه الضلالات كان أقدر على الدخول إلى عالم المسرحية التي يدرسها.

ولن يستطيع الكاتب أن يبني الشخصية بمبدأ السببية إلا إذا انتبه إلى واحد من أخطر شروط الشخصية وهو (الدافع) الذي يحركها. فالقتل والسرقة والنميمة وهجر الحبيبة والانتحار والموت في سبيل الوطن أفعالٌ تحتاج إلى دوافع توازيها وتكون منسجمة معها من غير زيادة أو نقصان. ولأن (الدافع) هو المرتكز الأساسي لجميع أفعال الشخصية وأقوالها، فإن الكاتب لن يستطيع تحقيقه إلا إذا انطلق من ذلك الجانب الوحيد الذي يختاره لها. فهو يبرز عند ذاك بروزاً واضحاً وجلياً فلا يضيع عن القارئ أو المشاهد، ويظل محرِّكاً نارياً للشخصية ومُقنِعاً بها. وإذا تذكرنا أن قصة المسرحية تحلو وتُدهِش بمقدار غرابتها واستثنائية حوادثها، فإن هذه الغرابة والاستثنائية تستدعي غرابةً في الشخصيات

واستثنائيةً فيما يقع لها من أحداث. ومن أول الاعتراضات التي توجهها النظرة العجلى إلى الشخصيات أن تقول (إن هذه الشخصية لا يمكن أن تكون في الواقع). ولكن هذا الاعتراض لا قيمة له عندما نتذكر القاعدة الجوهرية في المسرح عامة وهي أن المسرحية ليست هي الحياة بل هي تصويرٌ لجانبٍ منها. ويُستنبَط من هذه القاعدة الجوهرية قاعدةٌ ذهبية هي أن المسرح ليس تصويراً للواقع أو نقلاً له بل هو إيحاءٌ به بحيث يمكن أن تقول عن حكاية المسرحية (إنها يمكن أن تقع في الحياة).

إن الغرابة المطلوبة المحبوبة المدهشة في حكاية المسرحية، والمستدعيةَ لشخصيات غريبة استثنائية، لا يمكن قبولُها واعتبارُ بنائها وسير أحداثها مقبولاً مقنعاً إلا إذا كانت دوافعها موازية لأفعالها، ولعل أغرب حدث عرفه المسرح هو أن (أوديب) تزوج أمه وقتل أباه. فلما عرف الحقيقة كان ذلك دافعاً موازياً تماماً لأخطر فعل يقوم به إنسان وهو أن يفقأ عينيه. وهذا الفعل أكثر إيلاماً من الانتحار. فبالانتحار يتخلص الإنسان من أثر هذه الجريمة التي اقترفها. أما فقء العينين فعقابٌ دائم للنفس. فكانت جريمته الكبيرة دافعاً مناسباً للفعل الكبير الذي فعله بنفسه.

وهكذا، يمكن للكاتب أن يكون حراً في انتقاء أحداث حكايته دون أن يهتم بأن ما يأتي به من أحداث ووقائع لا يمكن أن يقع في الحياة. وهو بهذه الحرية المطلقة له، يُطلِق جناحَ خياله فلا يحدُّه قيد واقعي أو فهم سطحي لمعنى الواقعية شريطة أن تكون أفعال وأقوال شخصياته الغريبة المدهشة منسجمة مع دوافعها. فإذا أحسن إحكامَ التناسب بين الأفعال ودوافعها، فقد ملك أكبر أسرار الكتابة المسرحية. وامتلك -وهذا هو الأخطر والأصعب والأهم- سرَّ بناء الشخصيات. فلا يبالي بعد ذلك بما يقال عنه من اتصافه بالاستثنائية والخروج عن الواقعي

* ما أسوأ أن يتخيل الممثل كامل حياة (ماكبث) أو (الليدي ماكبث) منذ طفولتهما حتى بلوغهما لحظة بداية أحداث المسرحية.

بين الفعل والدافع إلى الفعل هو الواقعية وإن شطَّ خيالُ الكاتب وراء الواقع أو المألوف.

أما أهم عناصر بناء الشخصية فهو أن تكون (مغلقة). أي أن تبدأ من نقطة ما ثم تنتهي إلى نقطة ما لا يمكن بعدها حدوث شيء جديد. وهذا هو اكتمال البناء للشخصية. حتى إذا ترك الكاتب لأفعال الشخصية أن تنتهي فيما بعد الانتهاء من المسرحية فقد أغلقها. كأن تنتهي المسرحية بصراعٍ غير محسوم بين شخصيتين، أو تنتهي بالشخصية وهي تحلم بالملاك الذي سينزل إليها من القمر. لأن القارئ أو المتفرج هو الذي يضع لها فعلَها النهائيَّ فيُقَدِّر أن هذه الشخصية ستنتصر أو ستنهزم، وأن الملاك سينزل من القمر أو أنه لن ينزل. فهو في هذه الحالة يقوم بإغلاقها. وما الإغلاق إلا الاكتمال. ولنتذكرْ أن أبرع وجوه إبداع شكسبير أنه أغلق مئات الشخصيات في مسرحياته سواء كانت أساسية أم ثانوية. ولعل شخصية (حفار القبور) في مسرحية (هملت) من أنصع الشخصيات الثانوية التي عَبَرَتْ كاللمح السريع في مسرحية طويلة فضفاضة تنزهت شخصياتُها على شواطئ التمدد والاستطالات. لكن الكاتب أغلقها بالقتل كما أغلق أكثر شخصياته الأخرى.

وإذا كان الكتاب يحرصون على إغلاق شخصياتهم الرئيسية، فقد يغفلون عن إغلاق الشخصيات الثانوية كما فعل سعد الله ونوس مع شخصيتي (زاهد وعبيد) في مسرحيته (الملك هو الملك). فقد جاء بهما ثوريين يدبِّران احتجاجاً أو ثورة على الملك. ثم تركهما من غير أن نعرف ما جرى لهما. حتى إذا كان دور الشخصية صغيراً جداً وجب على الكاتب أن يغلقها. فقد يأتي بخادمٍ تكون مهمته، مثلاً، الإعلانَ عن دخول الضيوف أو تقديمَ المشروبات والمأكولات. ويجب على الكاتب أن [illegible]. ولعل أبسط شكل لإغلاقها أن [illegible] مسرحية أنها ما تزال تقوم بهذا

* كان من شأن المسرحيات العربية أنها ذات استطالات واستطرادات لم يجد معها المخرجون إلا أن يبتروها

الدور.

إن على الكاتب المسرحي في هذا العصر السريع الذي لا يتحمل طولَ الحوار ولا تَنَـزُّهَ الشخصيات على خشبة المسرح أن لا يدفعه الإيجازُ والاختصارُ إلى إهمال إغلاق شخصياته الثانوية أو العابرة. فإن فعل فقد حكم على مسرحيته بالضعف والخلل.

ج–ثالث الأغاليط أن الشخصية المسرحية يجب ألا تكون ذهنية. أي أنه لا يجوز لها أن تُفيض في حوارها عن أفكارها وعن نفسها، أو أن تتبادل مع الشخصيات الأخرى حديثاً مطولاً عن مقارعة الأفكار بحيث يقلُّ أو ينعدم الفعل المسرحي فلا يتطور الحدث ويسكن الصراع. وتفرَّع عن ذلك وهمٌ كبيرٌ شديدُ الخطأ لأنه شديد الضلالة هو أن المسرحيات تنقسم إلى مسرحيات تصلح للقراءة فقط ولا تصلح للعرض، ومسرحيات تصلح للقراءة والعرض معاً. وانبثق عن هذا التقسيم نبْتٌ شيطاني هو المسرحية التي تصلح للعرض دون القراءة.

إن الجذر الخاطئ في هذا الوهم أن المسرحية التي تصلح للقراءة دون العرض ليست مسرحاً على الإطلاق. بل هي حوارية لا تدخل في باب المسرح كبعضٍ من مسرحيات وليد إخلاصي الأخيرة. فلنُخرجْ هذا النوعَ من ميدان المسرح، ولنناقشِ النوعَ الذي يصفه النقاد، موهومين، بأنه ذهني.

ونقف بداية عند نقطة مؤلمة اقترفها النقد المسرحي عامداً متعمداً وهي وصفُ بعض مسرحيات توفيق الحكيم الرائعة بأنها ذهنية تصلح للقراءة دون العرض كمسرحية (أهل الكهف) أو (شمس النهار). وقد نسي هؤلاء النقاد أن هذه المسرحيات قُدِّمت في مصر وفي عديد من الأقطار العربية مرات عدة ونجحت في كل مرة نجاحاً ساحقاً. فهي، إذن، تصلح للعرض. وهي في الوقت نفسه من روائع الأدب الذي تتوازى فيه لذةُ القراءة الفكرية مع لذة العرض المعتمد على بصريات إبداع الممثل والمخرج. ولعله يجدر بنا هنا أن نتذكر شيئاً في فن المسرح بقينا طويلاً نتجاهله حتى جهلناه، وآن لنا أن نذكِّرَ به حتى لا نهبط بمسرحنا ولا نقلِّل قيمته ولا نخرجَ به عن مساره فنخسرَ مكانتنا المسرحية في العالم. وهو أن المسرح، قبل كل شيء وبعد كل شيء، (أدب) كما هو الشعر والرواية والقصة القصيرة. ومن الممتع فيه أن نقرأه. وإذا كان الكمال فيه أن يُقَدَّم على خشبة المسرح، فإنه لا يفقد قيمته الأدبية وإلا لم يكن ممكناً أن يُطبَع في كتب وأن تتوارثه الأجيال باعتباره جزءاً من تراث الأمة الأدبي والفكري. وهذا الأدب المسرحي تتباهى به الأمم كما يفعل الإنكليز في افتخارهم بشكسبير ومارلو وأوسكار وايلد وغيرهم من أدباء مسرحهم. ومثلَ ذلك يفعل الفرنسيون بمسرحيات موليير وراسين وكورني وفيكتور هيجو. ولا يقلُّ افتخار الفرنسيين بهؤلاء الكلاسيكيين عن افتخارهم بمسرح الطليعة الذي دمَّر أصول البناء المسرحي التقليدي وخلق أصولاً جديدة في البناء المسرحي أضافت لتراثهم الأدبي لوناً جديداً. ولو أن المسرح لم يكن أدباً لجاز لنا أن نرمي أدبنا المسرحي كله بعد تقديمه على خشبة المسرح في عرض أو عرضين.

لكننا نفعل غير ذلك إذ نحوط أدبنا المسرحي بالرعاية والاهتمام والتأريخ والتقييم لأنه جزء من تراثنا الأدبي الحديث.

ولا يمكن للمسرحية أن ترتقي إلى مرتبة الأدب المسرحي إلا إذا كانت تحتوي –إضافة إلى إحكامها الدرامي– عمقاً فكرياً وفلسفياً وغوصاً على النفس الإنسانية يضيف إلى ثقافة القارئ أو المتفرج ثقافة وإطلاعاً على مناحي الحياة الفكرية والاجتماعية. فيخرج بعد القراءة أو المشاهدة وهو

أغنى نفساً وفكراً. ولو أن إحكام الحبكة وبناء الشخصيات يكفيان للارتقاء بالمسرحية دون عمقها الفكري، لكان الكاتب الفرنسي الشهير (سكريب) من أعظم كتاب المسرح لأنه أبرعهم في بناء الحبكة. لكن تاريخ المسرح نسيه لأنه اكتفى بإتقان الحبكة دون إتقان البعد الفكري في مسرحياته.

ويُبنى على هذا الكلام أن المسرحية حقل واسع يحتوي كثيراً من جوانب الإبداع. فقد تقوم الحكاية على صراع فكري يحبكه الكاتب بحيث تتبدى فيه الشخصيةُ المسرحية كائناً حياً ينطلق من جانب واحد في أفكاره وفي النقطة التي يدور فيها الصراع بين الشخصيات. وتتجلي المسرحية في نهايتها عن قصة متكاملة لكن الصراع فيها فكري كما أن الحدث فيها يقوم على مقارعة ذهنية. ومن هذا المنطلق نتمتع بمسرحيات برنارد شو قراءةً ومشاهدةً. وبمثل هذه المتعة نتلقى مسرحيات أوسكار وايلد ذات البراعة الذهنية والحذلقة الكلامية الفاتنة.

وأعتقد أن هذا النوع من المسرحيات هو أصعبها وأرقاها. ولا يستطيعها إلا كبارُ الكتاب ذوو العقول الجبارة التي تستطيع أن تقيم من قراع الأفكار صراعاً مسرحياً يتنامى وحكايةً جميلة تتصاعد. ومن هذا النوع أكثر أنواع مسرح العبث أو اللا معقول الذي ليس في نهاية الأمر إلا حواراً ذهنياً يبدو ساكناً لكنه يغلي بنوع جديد من الصراع. وقد ترك هذا النوع أثراً كبيراً في العالم. وعندما نرفض مثل هذا النوع بحجة أنه (ذهني)، فكأننا نرفض نتاج جبابرة العقول وما أقلهم في تاريخ المسرح.

وهنا لا بد من التفريق بين المسرحية ذات الصراع الفكري أو التي تتبع مناقشاتها الفكرية من قلب الصراع لتصبح جزءاً من الحبكة، وبين حشو كلام الشخصيات بالأفكار التي لا ترتبط بتصاعد الحكاية أو التي يمكن حذفها رغم جمالها وعمقها.

فهي في الحالة الأولى أدب رفيع. وهي في الحالة الثانية (تنزُّهٌ) أحبه الكتاب الكبار كثيراً لأنه وسيلة لإبراز حكمتهم في الحياة. ولعل أوضح مثال على النوع الأول مشهد المحاكمة في مسرحية برنارد شو (جان دارك). فهو قراع فكري وصراع درامي في آن واحد.

إن الانجراف وراء تقسيم المسرحيات إلى ذهنية وغير ذهنية ضلالةٌ نقدية أتمنى أن لا ينجرف وراءها النقاد والكتاب. أما النقاد فسوف يندُّ عنهم فهمُ فن المسرح إذا تمسكوا بهذا التقسيم السقيم. وأما الكتاب فإنهم سوف يخسرون عمقهم الفكري والنفسي إذا انجرفوا وراء هذا التقسيم وتجنبوا عمقَ الفكر في كتاباتهم. أما اعتبار النص الذي يصلح للعرض دون القراءة مسرحاً فوباءٌ وقانا الله شرَّه.

وإذا كان هذا التقسيم المُضِلُّ قديماً في كتب النقد، فقد كُثُرَ الحديث عنه في هذه الأيام. وسببه أن مسرحنا العربي منذ عشر سنوات ينفر من كل ما يتيح للنص المسرحي دخولاً في التأمل الفكري، ويهوى كل ما يتيح للنص دخولاً في المشهدية البصرية. ولعل لذلك أسباباً سياسية تتعلق بانهيار الموقف العربي تجاه قضاياه المصيرية، وأسباباً اجتماعياً تتعلق بانهيار الحلم العربي في تحقيق العدالة التي حلموا بها منذ بداية عصر النهضة. لكن السبب الرئيسي هو أن الحركة المسرحية العربية اليوم يقودها المخرجون وليس الكتاب. وأكثر هؤلاء المخرجين ينحَوْن في عروضهم المسرحية نحو إبراز الشكلانية الجمالية التي صارت طاغيةً على العروض المسرحية. ولكي يحققوا ذلك فقد حلّوا محل الكتاب من ناحية، وطلبوا نصوصاً تلائم مطلبهم من ناحية ثانية. وبذلك تحولت الكتابة المسرحية إلى ما يشبه (السيناريو) الذي يحبك أحداثاً فعّالة في خلق دون الاهتمام بإبراز موقف فكري الحياة. وفي هذا النوع تبرز

**** إن على الممثل أن لا يخترع (تاريخاً) للشخصية بل عليه أن يخترع (جزءاً من التاريخ)***

الشخصيات المسرحية المتضائلة التي تتيح للمخرج أن يحول الممثل إلى أداة طيِّعة والجسد والعقل لتحقيق الشكلانية، وتختفي الشخصيات القوية التي تجبر المخرج على أن يجعل الممثل عنصراً أساسياً يقوم بخلق الدور المسرحي المتكامل الذي ينبثق من جانب إنساني ينمو ويتصاعد ويتعمق. حتى إذا تناول المخرجون نصوصاً أجنبية أو عربية فيها شخصيات قوية تدخل صراعاً قوياً، فإنهم يقرِضون أطرافَ هذه الشخصيات ويجرِّدونها من عمقها الفكري والإنساني حتى تبدو أقزاماً ضئيلة متلاعَباً بها بعدما كانت في نصها الأصلي شامخة تصور بأفكارها ومواقفها على خشبة المسرح. ومن هنا برزت النصوص التي تصلح للعرض فقط ثم تُهمَل بعد الانتهاء منه. وقد حلت هذه النصوص محلَّ الأدب المسرحي. فكأن فجوةً حدثت في العقد الأخير الذي يبدأ مع تسعينات القرن العشرين ويستمر مع بدايات العقد الأول من القرن الحادي والعشرين.

وقد ركض النقد المسرحي وراء هذا المنحى الجديد للمسرح العربي، وإذا به يلاحق باللوم والتثريب كلَّ جملة ذاتِ موقف فكري أو تأملي للحياة ينطق بها الممثل. والويل عندهم كل الويل إذا هدأ المسرح عن الحركة لحظة لتبرز معاناة الشخصية بأفكار سياسية أو اجتماعية أو إنسانية. فهي (المباشرة) حيناً. وهي (الذهنية) حيناً آخر. وإذا بالتقسيم الضال القديم للمسرحيات بأنها ذهنية أو غير ذهنية يبرز من جديد إلى النشاط المسرحي والنقد المرافق له. لكنه هذه المرة يعود بكثير من الغباء ومن الجهل بأصول التأليف المسرحي. وإذا بوصف الذهنية يُلصق بأي نص يتلبَّث قليلاً ليقدم زاداً فكرياً ظلت البشرية تسعى إليه من أول نشأة المسرح، مع أن الشخصيات في هذا النص لا تقدم هذا الزاد إلا من ضمن تركيبها واكتمال بنائها. فكأن رفض العمق الفكري رفضٌ لكمال البناء في الشخصية المسرحية.

إن الشخصية المسرحية هي التي تقدم هذا الزاد الفكري. وشرطه الوحيد هو أن يكون هذا الزاد نابعاً من بنية الحدث المسرحي ومن طبيعة تكوين الشخصية المسرحية. ولعلنا نذكر مونولوجات الملك لير وهو يتحدث بعمق ممتع عن علاقة الأبناء العاقين بآبائهم. ولعلنا نذكر مواقف (نورا) إبسن التي حللت اضطهاد المرأة. ولعلنا نذكر أيضاً تحليل (بلاوتوس) على عقلة عرسان لعلاقة رجل الفكر برجل السلطة. وما أمتع ما يتحدث به (زبّال) ممدوح عدوان عن الوضع الفلسطيني. وما أجمل ما يقوله (ملك) سعد الله ونوس عن العرش ومتطلباته وقواعد الحفاظ عليه. وفي مثل هذه المواقف وأمثالها، تنثر الشخصيات أفكاراً وحكمة وفلسفة يمكن لك أن تضِلَّ بها وبنفسك فتصفها بالذهنية.

لكن من الضروري أن نتذكر أن قيمة هذه الأفكار بما فيها من الحكمة والفلسفة تأتي من أنها منبثقة عن مجمل التكوين النفسي للشخصية، ونابعة عن الجانب الواحد الذي اختاره لها الكاتب ثم أخذ يعمقه لها. فإذا بها تضيء لنا وجهاً من وجوه الحياة. وتقدم لنا زاداً فكرياً نضيفه إلى مخزوننا الفكري. وتلك هي إحدى مهام الأدب وإحدى تجليات عظمة المسرح عبر العصور

3-تعريف الشخصية المسرحية

تلك هي أهم الأباطيل التي وقع فيها النقد المسرحي طويلاً في بناء الشخصية المسرحية وهي -بكشفها والابتعاد عنها- نصل إلى الفصل النهائي في رسم الشخصية المسرحية وهي أنها (تصويرٌ منظَّمٌ لجانب واحد من إنسانٍ ما في جميع أركانه التي تميزه عن غيره، موضوعاً في حالة صراع مع الآخرين، مقصوداً به الوصولُ إلى هدف معين).

** المدرسة الروسية هي سيدة التاريخ للشخصية وهي التي أكدت على أن المسرح فن التفاصيل.*

آ–فالتصـوير المـنظم يعنـي الانتقـاء والتنسيق والترتيب. فالشخصية داخلةٌ في تركيب قصة وحبكةُ القصة هي أن يكون لها موضوع محدد. وتصوير الشخصية المنظم يعني أن يأتي الكاتب من أفعال الشخصية وأقوالها ما يخدم هذا الموضوع ويغنيه ويطوره. فالعاشق، مثلاً، يقوم في حياته اليومية بعدد كبير من الأفعال والأقوال.

ولكي يصبح هذا العاشق شخصية مسرحية، يقف الكاتب عند جانب العشق فقط. ثم ينتقي من مجموع أفعاله وأقواله ما يناسب الموضوع المحدد وهو حكاية العشق ويهمل بقية الجوانب. وعند ذلك ينطلق سهمُ الشخصية من يد الكاتب إلى الهدف المحدد.

ب–وتصوير جميع أركان هذا الجانب يعني أن يقدم لنا الكاتب خصائص الشخصية الفيزيولوجية والنفسية والاجتماعية التي تجعله متميزاً عن غيره.

إن الإنسان ابن بيئته. ولا يمكن رسمه إذا لم يوضع ضمن ظرفه الاجتماعي بمهنته وانتمائه الطبقي. ويكون له طول معين ووجه معين قد يكون قبيحاً أو جميلاً. ويكون له تركيبٌ نفسي هو الذي يحركه وتنبثق عنه الدوافع والمواقف. ومجموع هذه العوامل تساهم في تحديد مسار الشخصية. فلو لم يكن (عطيل) كهلاً مغربياً أسود اللون شجاعاً سبق له أن كان عبداً ثم صار قائداً لجيش، لما وقع له ما وقع حينما أحب (ديدمونة). ولو لم تكن الحبيبة هذه جميلة د
إلى أسرة عريقة، لما وقع لها ولد

> *الذوق العربي الجمالي يقوم على قاعدة صارمة هي (البلاغة الإيجاز)*
>
> *بدت الشخصيات المسرحية على خشبات مسارحنا ثرثارة الفعل كما هي ثرثارة الكلام.*

ج– و (تميُّزُ) الشخصب
يعني إبرازَ تفوقها على الآخر
يكون لها صفاتها الخاصة ا
الآخرين. فلكل واحد من

الفردية التي تخصه وحده وتجعله مختلفاً عن الآخرين. ومع أن المسرحيات حفلت بشخصيات ذات صفات بطولية تعطيها صفة التفوق على الآخرين، فإن هذا التفوق لا يدخل ضمن هذا البند في تحديد خصائص الشخصية، بل يدخل في البند السابق. وهو تصوير جميع أركان الجانب الذي انتقاه الكاتب لشخصيته.

د–أما أن تكون الشخصية موضوعة في صراع مع الآخرين فهو الصفة التي تجعلها (درامية). فالصراع هو الذي يبرز خصائصها السابقة كلها لأنه المحرك للفعل. وتبرز صفات الإنسان عند الفعل الذي هو الحركة وليس عند السكون. فلن تعرف شجاعة الإنسان أو جبنه إلا إذا خاض حرباً أو شجاراً. ولن تعرف كرمه أو بخله إلا إذا وُضِع في موضع يُضطَرُّه إلى إظهار بخله أو كرمه. ومثلُ ذلك الشهامةُ أو النذالة، والنبل أو اللؤم وغير ذلك من الصفات الإنسانية التي غبرت البشرية قروناً متطاولة وهي تحملها وتتمحور أفعالُها حولها.

هـ– وأما الهدف الذي تريد المسرحية الوصولَ إليه فهو الذي يحكم جميع عناصر التأليف المسرحي من ناحية، وهو الذي يوجه الكاتب إلى انتقاء الجانب الذي تنطلق منه الشخصيات كلها، وهو الذي يبنيها على مبدأ السببية. وهو الذي –كما يقول ستانسلافسكي– جعل الكاتبَ يمسك بالقلم لكتابة مسرحيته.

***

دم من حديث عن الشخصية
للق من مذهب فني محدد أو
ـا. بل ينطلق من تكوين هذا

العنصر البارز من عناصر التأليف المسرحي. وهو مجموع القواعد التي لا بد من توفرها في بناء الشخصية المسرحية كائناً ما كانت مدرسة الكاتب أو اتجاهه.

وإذا كان فيما قدمناه شيءٌ كثيرٌ أو قليلٌ من إعادة النظر في تحليل أركان الشخصية المسرحية لاستبعاد ما لم يعد صالحاً اليوم لخلق أدب مسرحي عظيم، فإن تراجع مكانة الأدب المسرحي في العالم اليوم تُضطرُّنا إلى إعادة النظر هذه. فبهذه الطريقة نعيد اكتشاف بناءِ أرهفِ ركنٍ من أركان عناصر التأليف المسرحي. ونقدم إلى كاتب اليوم منحىً جديداً يعينه على التعامل الحي الموجز المكثف الذي تدفعه إليه تقنيات العلوم الحديثة. فالعقل البشري لم يعد يتقبل التطويل أولاً. وصار دخوله إلى عالم الموجودات سريعاً حاداً ثانياً. وأعانته المكتشفات العلمية على تطوير خشبة المسرح فاستغنى بها عن كثير من الأقوال ثالثاً. وحلَّ الفعلُ الدراميُّ الذي يقوم به ممثل متعلم محنك محلَّ الأقوال لأن له من المقدرة ما يجعله يستغني بأفعاله عن الأقوال رابعاً.

لكن أهم ما يدعونا إلى إعادة النظر هذه هو أن العصر الحديث يميل بشدة نحو التخلص من القواعد التي أثبت الزمن عدم صحتها. وهذا العصر يملك الجرأة الكافية على رفض هذه القواعد دون أن يحترم قدسيتها التي تأتيها من كونها قديمة. فتخلى عن أسوأ تقليدٍ أدبي عرفه البشر وهو تمجيد القديم لأنه قديم فكان قيداً لها حين كانت تعجز عن رؤية العصر الحاضر. وقد قال العرب القدامى (المعاصرة حجاب). فكأن هذا العصر أنهى مفعولَ هذه القاعدة الصماء. وهو يملك هذه الجرأة لأنه يملك من المقدرة والعلم والذكاء ما يمكِّنه أن يهدم قواعد القديم وأن يضع لنفسه قواعده. وليست هذه النظرة إلى بناء الشخصية إلا استخلاصاً لأصفى وأصحِّ ما في النظرة النقدية القديمة، وحذفاً لكل ما يربك كتابة النص المسرحي الأدبي المعاصر المتفلِّت من القيود من ناحية، والمتمسك بالمهم معها من ناحية ثانية.

□□□

واحة الشعر

❑❑

□□

مرثية القرية الضائعة

شعر: طالب هماش

وآتيكِ يا قريةُ الآن نسراً عجوزاً
يمدُّ جناحيهِ فوقَ هشيرِ الهواءِ،
وينثرُ ريشَ كهولتهِ
في مهبِّ عذابكْ.
وآتيكِ من دكنةِ الليلِ

كيما أنيخَ بكائي ببابكْ!،
وأُنْزلَ عن ظهريَ السنواتِ
التي شرَّدتني وراءَ تلالِ الغروبِ
ثلاثينَ مرثيةً عن ديارِكْ!..
آما آنَ أنْ أتبعَ الغيمَ
خلفَ ضفائرِكِ السودِ
كيما أسلسلَ خُصْلاتِها كالسنابلِ بين يديَّ؟..

آما آن لي أن أعودَ إلى طفلةٍ
كذّبتها المراجيحَ يوماً
لأربطَ سبعَ شرائطَ خضراءَ
في شعرِها القرويّ،
وأتركها كالأغاني على العشبِ
تتبّعُ طيّارة مِن ورقْ؟!
آما آنَ أنْ أترنّحَ في الريحِ
مثلَ عريشِ الحبقْ؟،
وأسألَ عن ذلكَ الطفل
كي أتأمّلَ آثارَ خطوتِهِ في التُّراب
وأَبحثَ عن ثوب دميتِهِ الخشبيةِ
بين بقايا الخرقْ!
آما آن لي أن أعودَ صغيراً على درجِ الدارِ؟،
كي أتسلَّقَ أشجارَ جدّي القديمةْ،
وأبني لروحيَ عشَّاً عليها

فأخلدُ للنومِ..
أجمعُ ضحكَ العصافيرِ
من شجرِ اللوزِ،
أركضُ خلفَ الحساسينِ
كيما أسابقَ خالدْ..

فيسيقنا القمحُ،
تسبقنا قبّراتَ الحواكيرِ..
ما أجملَ القمحَ
حين يصيرُ ممرَّاً لأعمارنا المشتهاة،
ومئذنةً للنواطيرِ!..
ما أجملَ الغيمَ حين يسابقُ أعمارنا
ويطير!..
ركضنا وراءَ الغيومِ إلى أن تعبنا
رأينا على ضفةِ النهرِ نفسَ الصبيةِ
تغسلُ فُستانها في الصباحِ،
وتنشرُ فوقَ حبالِ الغسيلِ
مناديلَ بيضاءَ من سوسنٍ ويمامْ!..
رأينا الصبيةَ تمشي على الماءِ مثل
إوزةِ ثلجٍ على غيمةٍ من هديلٍ حنونٍ!!
دعونَا أنوثتها كالغزالةِ للحبِّ؛
فابتكرَ اللَّوزَ سكّرةً ثم ذابْ.
سألنا الطفولةَ عن اسْمها،
وسألنا صغارَ العصافيرِ.
كانَ لها جسدٌ جارحُ الحزنِ!،
تهدلُ فيهِ حمائمُ مكويّة بالدموعِ،
وقلبٌ يدقُّ كرمّانةِ الشهواتِ
على صدرِ جيتارةٍ في الغروبِ
وحزنُ غمامهْ!!!
تغنّي لأولِ ريحانةٍ
لمستْ روحَهَا بالعبيرِ،
وزهرةُ قطنٍ
تشبُّ إلى صدرها كاليمامةْ!!
كأنَّ الأنوثةَ ماءٌ
يذوبُ على جدولِ الدمعِ
كيما نظلَّ نتوقُ إليهِ
ونتبعه بخناجرِ أحزاننا،
وسيوفِ الندامةْ!!
رأينا الصبيةَ في ضفةِ النهرِ
شاردةً كالحمامةْ!!!
فَرُحْنَا نعمِّرُ أشواقنا للنساءِ،
ونرمي على النهرِ أحجارَ أعمارِنا..
قبلَ أن يتراءى لنا الحزنُ خلفَ الغيومِ
كأيقونةٍ من حنينْ!!
كأني بهم رحلوا مفردينْ!!!
أيا قريةَ الضائعينَ!
حننتُ إليهمْ،
لمحراثِ أحزانِهم في الخريفِ
وهم يبذرونَ دموعَ العتاباتِ في الأرضِ
للصبحِ يفرشُ أهدابَهُ البيضَ
سجّادة للصلاةِ!!
حننتُ لرائحةِ التبغِ بين لحاهمْ،
لدفءِ معاطفهم في الشتاءِ
أنا الآن طفلُ البكاءِ
الكفيفْ!،
فكيفَ سأنسى حكاياتهمْ

فوق سطح المساء،
وقد علّموني بأنَّ الحياةَ رغيفْ؟!!
أيا حادي العيسِ
لا تقرعِ البابَ
قد رحلوا مفردينَ!
أغنّي لهمْ،
ولمن هجروا وقتهمْ
واستحالوا تماثيلَ
كيف استحالوا تماثيلَ
يا قريةَ الضَّائعينَ وأندلسَ الحزنِ؟!!
يا صرخةَ الوعرِ في عتمةِ الليلِ:
ردّوا إليَّ غربتيْ!!
كأني غريبُ الضيّاعِ،
يتيم الرضاعِ الذي رافقَ القمحَ
نحو دموعِ الرَّياحينِ أولَ مرّةْ..
وضلَّ طريقَ السلامةْ!.
كأنّيَ فرخُ الحمامِ الذي طارَ يوماً
إلى زرقةِ الغيمِ
كي يتأمّلَ أنثى الغيابِ،
وعادَ بطوقِ الحمامةْ!
فأينَ الصبيّ الذي كانَ يركضُ خلفَ الفراشاتِ
من شَجْرةِ الوردِ
حتى أقاصي القرى؟!!
وأين سعادُ التي واعدتني
لتحفظَ درسَ النشيد
وراءَ حقولِ الذرةْ؟؟!!
ترى ما الذي أخّرَ الطفلةَ القرويّةَ؟
هل وجدتْ في الطريقِ حمامةَ أحزانها دون عشٍّ
فراحتْ تربّي جدائلها للخريفِ،
وتبكي برجعٍ حزينٍ على جثّةِ الحبِ
حتى براها النَّزيفْ!!
ترى هل تناهى إليها غناءُ الجبالِ البعيد
فراحتْ مع الطير
ترعى أنوثتها في مهبِّ الحفيفْ؟!!
أنا الضائعُ الأبديَّ
سآتيكِ يا قرية الآن مكتئباً!
لأكرَّرَ كالزمرِ رَجْعَ المواويلِ
في دربِ وحشتكِ المرِّ،
أو أتمايلَ كالغيمِ فوق سفوحِ هضابكْ.
وأسألُ عن شتلةِ الأقحوانِ
التي سرقتها الأناشيدُ من دفترِ النوم يوماً
فصرتُ شهيدَ غيابكْ!!
وأسألُ نفسَ السؤالِ القديمِ
أما زلتِ أمّاً لتلك الصبيةْ؟
أما زلتِ تنتظرينَ على البابِ عودتها
من شمالِ الحقولِ؟
لأجعلَ أيلولها الدمعَ،
والنرجسَ الإنكسارَ اليتيمَ لأهدابها السودِ!
كانت أقلَّ من الشمسِ حزناً على شاطئِ البحرِ،
أجملَ من نجمةٍ تتأوّهُ في الظلمةِ النائيةْ!.

إذنْ أخبروها:
بأنَّ الحفيفَ الذي هبَّ يوماً
على ردهةِ الروحِ
لا زالَ أجملَ ما بي!،
أنَّ رياحَ الشمالِ التي شرّدتني
غدتْ واهيةْ!!.
أنا الراحلُ اليومَ أنظرُ خلفي
وأشعرُ بالدمعِ!!،
أسمعُ تنويحةَ الحورِ في باحةِ الدارِ!!
أسمعُ حزنَ الجرارِ التي تتأملُ
كأسَ الفراغِ المكسّرَ
أنحلَ جسمي فراقُ الأحبّةِ!!!
أكثرُ من قريةٍ وجدتني وحيداً على الدربِ
أبكي!
فتنبحُ بضعُ كلابٍ
على وحشةِ الروحِ
عُدْ من هنا!!
فأصيحُ على الليلِ من سفحِ عمريَ
واضيعتاهُ البعيدةَ
مَنْ؟
(إنَّ هذا أنا)
عدتُ أسألُ عن ورقِ التينِ خلفَ سياجِ الطفولةِ،
عن زكريّا!!
وعن دفتريْ فوق سجّادةِ الصوفِ!!..
عن لحنِ أغنيةٍ جبليّةْ..
سمعتُ تَلامُسَ أجراسها من بعيدٍ،
فجئتُ أنوّمُ روحيْ على راحتيها!

وأسألُ عن اسمِ عاشقةٍ
ضيّعتْ في البساتينِ خاتمَ خطبتها الذهبيَّ
فراحَ يبادلها الصيفُ صوتَ البكاءِ،
وراحَ الحمامُ ينوحُ على بَيْدَرِ القمحِ
حنطتهُ الضائعةْ!!.
فتاةٌ بخصرٍ نحيلْ!!.
بكى الماءُ في حبّها،
وبكاها كتابُ الأناشيدِ
يا بنتُ لا تغسلي الصوفَ
في النبعِ
إني حزينْ!!
سأطعنُ نفسي بقربكِ
خفتُ!!
رأيتُ عصافيرَ من لذّةٍ تتراكضُ
في روحها،
والفراشاتِ تجمعُ من صدرها
عسلَ الياسمينْ!
فتاةٌ بخصرٍ نحيلْ!!..
تردُّ إلى النهرِ زغرودةَ الحبّ،
ثم تراهقُ صوتَ الخريرِ أنوثتُهَا اليانعةْ!.
رأيتُ المياهَ تبلّلُ سيقانها بالدموعِ الغزيرةِ!!..
والموجُ يركضُ تنهيدةً إثرَ تنهيدةٍ
عند شطّ الغيابِ!

رأيتُ وراءَ البحيرةِ
مملكةَ الطائرِ الطلقِ
مثل إلهٍ من الدّمعِ
يغفو على قدمٍ واحدةْ!!!
تنادي عليهِ:
(أبو سعد)!!
يا ثاكلَ النهرِ خذني لأسرحَ في زرقةِ الحزنِ
مثلَ العروسةِ،
وافردْ جناحينِ من لوعةٍ وعذابْ!!.
(أبو سعدُ) غابَ الأحبّةَ:
مازنَ ما عادَ يسرقُ بطيّخةً
من حقولِ المغيبِ،
ويشردُ في الوعرِ حرَّاً شقيّاً
كأغنيةٍ في كتّابْ!
نزارُ تأخّرَ عن موعدِ الدرسِ
ما عادَ يتبعُ أنثى الصباحِ إلى صفِّها
ليقولَ لها بارتباكٍ:
صباحاً سعيداً
كم السَّاعةُ الآنَ؟
قبّلهَا في شتاءٍ بعيدٍ وتابْ!!
وأما أنا فرحلتُ
أجرُّ الربابةَ خلفي،
وأجمعُ من طرقاتِ الحياةِ دموعَ الهديلْ!
أبا سعد غابَ الأحبّةُ كلُّ الأحبّةِ غابوا!
وغابَ أبو طالبِ المستحيلْ!!

فما عادَ يرفعُ في مَغْرِبِ الفقراءِ
أذانَ العشاءِ،
وما عادَ يرفعُ أطيبَ أصواتهِ ويغنّي
على صخرةِ الليلِ
بُحّتْ ربابتَهُ،
وجفَّ رنينُ أناملهِ الخمسِ
فوقَ الرسائلِ
ماذا أصابَ الحياةْ؟!
أيا قريةَ الضائعينَ،
وأندلسَ الذكرياتْ؟!.
سمعنا عتاباتَهَ تتنهّدَ قبلَ الغروبِ
مكسّرة كسيوفِ الرحيلِ
فماذا أصابَ الحياة؟!
لما تُسقطونَ حمائمكمْ قربَ ذاكرتيْ
يا حداةْ؟!!،
وترمونَ قلبيْ على قمرٍ
في أقاصي النخيلْ!!
لماذا تنامونَ قبلَ انتهاءِ الحكايةِ
لا تتركوني جريحاً بغربتكمْ
وخذوني إلى قريةٍ من هلاكْ!
أبى إنْ قلبي يراكْ
تدبُّ على الغيمِ
مثلَ هلالٍ من الحزنِ
والمشرقُ الأبديُّ يردِّدَ من شرفةِ الصبحِ
رَجْعَ غناكْ!!..

حزيناً كضلعِ الأمومةِ،
كهلاً كقوسِ الربابةِ،
طفلاً يغازلَ باللوزِ وهمَ الملاكْ.
أما كنتَ تعرفُ أن (أبو سعدَ)
يولدُ مثلَ دموعِ الأغاني
من الناي!!
يولدَ من شهوةٍ في أسايْ!!!!
أنا الراحلُ اليومَ
يعبرُ رفُّ الحمامِ فأبكي!!،
وتذهبُ بضعُ صبَايَا إلى عرسهنَّ
فتنشق من صدريَ المتنهّدِ مئذنةً للزغاريدِ،
يهتزُّ غصنُ صبايْ..
فكيفَ سأتركُ كلَّ صبايا الغناءِ
يملنَ مع الزمرِ ذاتَ اليمينِ
وذات الشمالِ
ولا أتأمّل ثوبَ الزفافِ
الـــذي راحَ يهـــدلُ حـــرَّاً علـــى شـــجرِ العرسِ؟!!
فالآنَ تقطرُ أرواحهنَّ عبيراً على
شفةِ الروحِ!!
يا زَمْرُ
ميّلْ صبايا الجنوبِ مع اللحنِ
حتى يذبنَ وموِّلْ!!
وموّتْ بصوتكَ كالريحِ حتى أتوبْ!
ويا ليلُ ليِّلْ!!!
ويا نايُ حلّقْ وراءَ الزغاريدِ
إن سعادَ تزغردُ في ظاهرِ الشامِ
رافعةً روحها كهلالٍ على شجرِ الرقصِ
يعبرُ رفُّ الزرازيرِ قامتها
ويميلُ على النهرِ
"يطلقُ خالدُ من بندقيتهِ"
طلقةَ العشقِ في جسدِ الليلِ
كلُّ صدورِ الصبايا
يعذّبها الذهبُ الغجريُّ
وكلُّ الخصورِ مجرّحة بالغناءِ العراقيّ
أينَ ستذهبُ يا قلبُ أينْ؟!!
سندبكُ حتى الصباحِ
ندورُ بلا أيّ معنى سوى العشقِ،
والانتقام من العمرِ
كنا ندورُ على بعضنا في انسجامٍ
وحين تصيرُ سعادُ أمامي
أقولُ أحبكِ يا قرويةُ!!،
رُدِّي سلامي!
وأقرصها كالشقيِّ..
قرصتُ سعادَ اليتيمةَ بالحبِّ
لكنني منذ ذاكَ الزمان
عرفتُ بأنَّ الحبيبةَ ليستْ سوى
نقراتِ الضياعِ على وترِ الروحِ!،
والانتحابِ المَريرِ
لحبٍّ فقدناهُ!!
ليستْ سوى همساتِ القصيدةِ

قبل وصولِ الصدى للأواهِ!!..
وتفاحةٍ ساقطةْ
من غصونِ الحياةْ.
وأنّ عيونَ النساءِ الجميلةَ
أسماؤنا الضائعةْ
في المتاه،
وخوخُ الحياةِ الأحبُّ.
عرفتُ بأنَّ العروسةَ
أولُ زغرودةٍ
أطلقتها القرى باتجاهِ العنبْ!!..
لتخطبَ ودَّ النواطير،
أنّ سعادَ تَنَهُّدُ رفِّ الحمامِ
الذي لا يزوّجُ إلا حنينَ البيوتِ
إلى أهلها،
ويطيرُ على شَجَرِ العمرِ
مثل ملاكِ التعبْ!.
فقلتُ أحبكِ يا قرويةُ
لكنهُ الحزنُ!!..
تأخذُ بالرقصِ
ترفعُ عازفَ نايٍ على كتفيها
وترقصُ مثلَ طيورِ الليالي على
سَهَرِ الصيفِ
تعلو يدَاها إلى ذروةِ الرجزِ المغربيِّ
ملوّحةً بالمناديل..
مالَ على جسمها الزمرُ،
والطبلُ يركضُ خلفَ المواويل..
لفّتْ محارمَ حُبِّيْ على خصرها
ثُمَّ راحت تحلِّقُ مثلَ الأغاني
أواهِ لقد أُقفلَ العرسُ أبوابَهُ!!!
يذهبُ الناسُ للبيتِ..
والعاشقونَ إلى كوخ أيلولَ..
كلُّ البناتِ ذهبنَ إلى الحبِّ
كلُّ البناتِ!!
ولم تبقَ إلا شرائطَ عرسٍ وموقدُ نارٍ وطالبْ!!
نحدّقُ في الليلِ مثلَ بكاءِ
الثعالبْ!!
وينتبهُ القلبُ
يا عازفَ الزمرِ أين سعادَ؟!!!!
-لقد حلّقتْ في الأعالي كثيراً
وغابتْ على درجِ النومِ
وا أسفاه!!
-أعدها إليَّ بحقِّ الطفولةِ!
-ما عادَ صوتي ليرجعها من دجى الليلِ
-أينَ هيَ الآن؟
-أبصرتُهَا آخرَ العرسِ
ترقصُ مثلُ الحمامةِ في طرفِ الغيمِ
بيضاءَ بيضاءَ..
ناديتها يا سعادُ ارجعي!!
لم تُجبنيْ
أواهِ كأنَّ النساءَ مرايا

نحدّقُ فيها لنبصرَ أحوال أرواحنا
في الخريفِ!!،
لنبصرَ أوراقَ صفرتنا تتساقطُ من شَجَرِ التوتِ
كالذكرياتِ،
فكلَّ النساءِ يَرُحْنَ مع النهرِ يوماً،
ويرجعنَ مثل الجرارِ
على شارعِ الصيفِ!
ضاعتْ سعادُ!!!
وضاعتْ بناتُ الطفولةِ كلُّ البناتْ!!!
وظلَّ (أبو سعدُ)
مثلُ غريبٍ عن الدارِ
يغفو على قدمٍ واحدةْ،
ويردّدُ ماذا أصابَ الحياةْ؟!
أيا قريةَ الضائعينَ
وأندلسَ الذكرياتْ؟!!.

***

** أبو سعد: طائر اللقلق*

** خالد، زكريا –مازن– نزار أصدقاء الطفولة.*

** أبو طالب: والد الشاعر*

❑❑❑

خريف المسافات

شعر : محمد ضمرة- الأردن

زهرة الرّوح أفاضتْ
في ربوع القلب تفّاحاً
أضاء الهيكل الطينيّ بالأشواق
خلاّني زماناً
عاشقاً أجتاز
ما شئت
فمن يومي
عزفت الحبّ موّالاً جميلا
وفرشت القلب بالنعناع
للآتين إن يوماً أرادوا
غبطة الأرواح
أو شدّوا رحال الشوق
للأفراح
فاستلوا وميضاً
يبعث الذكرى
ويجلو ظلمة مسّت عقولا
عاشقاً كنت
وأبصرت ممّراً واحداً
يوصل الشمس إلى كهف الغروب
وطريقاً يوصل النفس
إلى ظلٍ بعيد
حيث لا تحيا إذا شاءت
كما تهوى
فتمضي في أتون الصمت
يُدمي قيدها حتى تموت
هكذا شبّهت نفسي
مثل غيري
فالهوى فينا جميعا
وبنا شوقٌ لأن نحيا
كما شئنا
بلا حزن على ما فات
أو خوفٍ من الآتي
فكنْ يا خوفنا أمْناً رحيماً
وابتعد عنّا قليلاً

لا تزْرنا في ليالينا الطويلة
حيث نشوي الوقت
فوق النار
نحكي عن بطولاتٍ حفظناها
وأخرى لم نزل نبني لها
جسراً طويلا
فابتعد عنّا قليلا
لنرى فصلاً جديدا
من فصولٍ قد كتبناها
ومثّلنا بها الأدوار
كلٌّ يبتغي دوراً بديلا
فكأن اللعبة الحمقى استمالتنا
وشدّتنا إليها
ومدّت نحوناً سراً حبالاً
وكأنّا ما شبعنا من قراءاتٍ
تراءت تكشف الغيب
وتستجلي الخيالا
فتواصلنا وراء الليل
نجري خلفه
حتى أضعنا في الممّرات الدليلا
وبنا شوق
لنبقى فترةً أخرى
نسوّي ما بنينا من خيالاتٍ
وما بالوهم أصعدنا نفوساً
للعلى تمشي بريش الكبرياء.

ثم حطت في وهاد الصمت
تستفتي الظّنونا
وترى في الشك برهاناً
يدير النّور في الأعماق
علّ الشك يسقينا اليقينا
فابتعد يا شكنا
عنا قليلا
لم نصلْ آخر ما نرجوه
أو حتى بدايات التّمني
فالبدايات جعلناها
بلا سقفٍ فطارت
في دخان الأفق
واستعصت علينا
والأماني تشتهي لمَّ الأماني
من جهاتٍ بعثرتنا
في جهات لا نرى حدّاً لها
مثلنا ضاعت
وضيّعنا إلى الشوق السبيلا
فلكي نمشي بشوقٍ
فابتعد يا قاتل الأشواق
عن أبوابنا شيئاً قليلا
إنها الأبواب
تفضي نحو دربٍ
يوهن الخطو
ولا يدني إلى ركنٍ

يقينا شر أفعى تتلوّى
في ثقوب النفس
تأتينا إذا نمنا ككابوسٍ
يهدّ النّوم في أحداقنا
فيظل السّهد في الأقفاص
يشكو لحظةً ألقت علينا
موتها
والذي من تحتها موتٌ
ينادي في اصفرار الوقت
سراً قد تنامى في عذابات التراب
إنّه الماشي إلينا
ليساقينا العذاب
أو لينهي آخر المشوار
في بحر تساقطنا به صرعى
فلا ندري
أكنّا قاتلي الأحباب
أمْ أحبابنا كلٌ مضى
يبكي قتيلا
فلمنْ نشكو إذن!
ولمنْ نزرع في البحر
بساتين المحار
ولمنْ نَفتح في الآفاق أبوابا
لدهشات العيون
ولمن نشعل من أجسادنا
شمعاً
ونجني من خلايا الجرح
أزهار السنين
ولمن نترك حزن الناس
إن غبنا
ومَنْ مِنْ بعدنا
يبكي على أيامنا
سوف لن تحمل أرض
مرةً أخرى
وفي أحشائها حملٌ ثقيلٌ
كان يوماً فوقها
حملاً ثقيلا
فابتعد عنا قليلا
أيها الموت الذي فينا تنامى
منذ أن كنا صغارا
نرسم الدنيا طيوفاً للأماني
ونرى في الغيم أشكالاً
نسوّيها كما شئنا
أسوداً
أو حمائم
أو جبالاً من ثلوجٍ
تنزف الأبيض
للأرواح بشرى
أو غنائم
والرؤى من حولنا تكبر
أشجاراً

وأحجاراً
وذكرى
لم نكن ندري بأن الموت يرعى
في دمانا
هائجاً يأكل ما نأكل
يمشي إن مشينا
ويظل الليل سهراناً
إذا نمنا
ويبقى حارساً دوماً علينا
يرقب الساعات سراً
حول أيدينا
ولا يبعد عنا
كخيالٍ لا يُرى
لكن يرانا
دائماً نرجوه أن يمضي
فلا يمضي بعيداً
دائماً نرجوه أن ينسى
فلا ينسى وعوداً
يعبر الأمصار يومياً
بلا إذنٍ
ويجتاز الحدودا
لا ينام الليل
أو يهوى المقيلا
يشحذ السكين في الأجساد
حصادٌ لأشتالٍ
وقاماتٍ
حسودٌ يشتهي ذبح البيوت
الواقفة
ليرى في كل عينٍ
غيمةً بالملح
تبقى نازفة
دائماً نبغي له موتاً
فيحيا
حينما يمضي بنا للموت
جيلا يقتفي بالصمت جيلا
لا يبالي
أيّنا يغتال
ليلاً أو نهارا
حيث أعطى حرفة القتل
لمن في قلبه البركان
بالأحقاد يغلي
مرةً يقذف سُمّاً
ثم مراتٍ يصب الحقد نارا
ولأنّا قد رجوناه كثيراً
عله يبعد عنا لو قليلا
فأبى واشتد قرباً
وغروراً
ولذا ندعوه منذ الآن
أن يدنو قليلا

❑❑❑

نسمعُ صوت العويل

شعر: مجيب السوسي - سورية

ليس القرى ينسفون، فحسبُ،
وليس البيوتْ،
لقد فخّخوا "الأبجدية" و"الضادَ"،
نحن الشهودُ، ونحن الذين سنشهد
أن اللغاتَ تموتْ
تسابق . مابين وقع الحوافر .
وهْمٌ، وقهرٌ ،
فأين سيبني اللظى العنكبوتُ؟
وأين ستجري الخيولُ
وكلُّ "المضامير" قد جرّفوها،
وأين الصهيلُ،
وقد وزّعوا . بالتساوي علينا .
البكاءَ، ورعبَ السكوتْ!!
***
لماذا تُعصِّبُ "فاطمةٌ" رأسها،
والصداع الذي مَرَّ مستفسراً
سيعودُ، ولكنْ تدجّج بالحنظل المتفسّخِ،
والشرفاتِ التي اندلعتْ وتشظّتْ تئنُّ،
وقد جفَّ من دمعها الملح
صارتْ صُداعا
إنها الطرقات التي استبسلتْ،
واعترتْها الشقوقُ،
تكوَّمَ . عند أطرافها . الرملُ،
والطعناتْ
إلى أين هاجرتِ العصافير
لم ننجز الارتقاء إلى صخرةٍ،
في طريق الشّتاتْ
ولم نزدوج في اعتلاء الطموحِ،
ولم نتوحّدْ على النزفِ،
. حتى على النزفِ لم نتوحّدْ،
وظل النزيف، وظل رصيف الأماني
خُلُوَّاً من الأمنياتْ
لقد قرؤوا بوْحنا، حين كنا على شاطئ الحلم
نطفئ وهج الرمالْ

ملأْنا أساطيلنا بالدخان الجميلِ،
ولـم نحتـرس . مطلقـاً . مـن عُجافِ السُّعالْ.
فماذا . تُرانا. نخبّئُ . في جعبة الوهم،
ماذا نظنُّ المراثي . وقد أدملتْ
في السطور التي طوّحتْها المساماتُ
والنبضُ، أو أسكرتْها البلاغةُ،
في طرقات الخيالْ
سؤالٌ... سؤالٌ... تلاه غطيطٌ من النوم
حتى تعرَّى السؤالْ!!!
وما زال يبني الضبابُ المتاريسَ،
والرابضون يغنّون أنشودة الصمتِ،
فوق التلالْ
***
لقد أبرقَ الموج، فوح المراثي...
وطاف على الشاطئ الملحُ
هل هذه عزّةُ الرملِ، أم
سكرةُ الموتِ أم
صحوةُ الابتذالْ؟؟؟
تدفّقَ . من آخر الغيمِ . عرسٌ،
"وقد فسرّ العارفونَ"...
بأن السنين عجافٌ
وأن الضياءَ يبابْ
...هنا قد تسير الأوابدُ،
أو قد تفيق الطلولُ،
فتنشرُ ما قد طواه الغيابْ
***
تركنا الجراح على فُرُشٍ أتعبتْها النبوءاتُ
جاستْ بأعماقنا، فانتهبْنا الفيافي
ولم نستطعْ أن نلمَّ الجراحْ
ملأنا الكؤوس عطوراً...
لعل على ضفة الملتقى
نتقاربُ، أو في وشيج القبائل
يصحو الصباحْ
بماذا نرمّمُ أضلاعنا، أم أننا
سنعيد زراعتها،
كي نعودَ إلى القدسِ،
إن النصالَ مكسَّرةٌ في دمانا،
ودمعٌ يسيلُ بنبض الرماحْ
***
هو القطبُ يدخلُ في القطب،
تلبسُ ثوبَ التعرّي الصحارى،
فيولد من عمقها الأخطبوطُ،
ويصعد من صبرها كل وهجٍ قتيلْ
تدور الفصولُ، ولا شيء ينأى،
ولا دولةٌ تستقيلْ
وجرح العروبة قانٍ،
فمن أسفل ثديين لا يُشبعان
يفرُّ النخيلْ،
ومن خلف رمشينْ، يبدو عقيقُ العيونِ

ينوسُ، ويذبلُ،
من خلف هذا المواتِ العجيبِ
تتصَّلَ . من ألفِ عامٍ .
صهيلُ الخيولْ
ومن ألف عامٍ تنزّى . على طاولاتِ
الموائدِ . كفُّ العجائب
والمستحيلْ!!
ومن ألف عام . ورغم انتصاب التماثيل
التي غضبتْ
رغمَ سكوت التماثيلِ،
نسمعُ صوت العويلْ!!

❐❐❐

لوحـــة

شعر : إبراهيم زيدان - العراق

مرّت قنبلةٌ

والرسّام يواصل تحريك الفرشاةْ.
مرّتْ أخرى
والرسّامُ يواصلُ مَزْجَ الألوانْ.
مرتْ ثالثةٌ
رابعةٌ
عاشرةٌ
لفَّ الرسَّامَ دُخانْ
لا شيءَ على اللوحةِ،
غير شظيّةْ.
تبحثُ عن زاويةٍ
لتعلِّقَ رأس الرسامْ

اللعبة

رَجُلانِ على الطاولةِ اتفقاْ
الأوّلُ حرَّكَ بيدقَهُ
والثاني حرَّكَ قلعتَهُ
اصطدمَ البيدقُ بالقلعةْ.
سَقَطَتْ دَمْعَةْ.
مِنْ عينِ حصانْ
كتبا فوقَ اللوحِ: (يعيشُ الملكُ السكرانْ).
رَجُلانِ على الطاولةِ اختلفاْ.
الأول حرَّكَ ما طابَ لَهُ
فاْعترضَ الثاني
اللعبةُ يضحكُ فِيها الغشْ
ودمٌ سال على الرقعةْ.
فبكتْ شمعةْ.
في الصورةْ.
مرآةٌ مكسورةْ.
قَمَرٌ ضائفْ.
وأنينُ قذائفْ
وأصابعُ مبتورةْ

لون آخر

حينَ تشظَّتْ قنبلةٌ
فوق رؤوسِ الأشجارْ.
لبست نظارتها

لترى لوناً آخرَ للدمْ.

❑❑❑

الفجر وسادة

شعر : طلعت سفر -.

. 1 .

من بعيد...
يخطر الحزن جميلاً...
أكحلَ العينين... عاتبْ
يختفي حيناً... وحيناً يتبدّى
وهو ملتفٌ بأثواب الرغائبْ
كلما هدهدتُ عينيه..
وقدمتُ قرابيني إليه...
...مثل تائبْ
رقص السكرُ... وذابت
نشوة في مقلتيه
وتثنّى مثل كاعبْ

. 2 .

متعب الأحلام... كم يأسى... و يأرق !!
يا وجوهاً..
هجعت في القلب أعواماً طوالا
إن قلبي...
وارف الأظلال...
مملوء السلال...
دمعة في كل عين تترقرقْ
كان بستان محبّة...
كان روضاً لعصافير الأحبّة...
ودوالي
تغمر الدنيا... نوالا
كان يعشق
ما استراحا....
صارت الأحلام ناراً في لياليه
وحلّت عاصفاتُ الهم فيه
فارتدى...
من أرق الليل وشاحا...
ومن الأحزان شالا...

وتمزّقْ

. 3 .

لم يزرْني بلبل الصبح...
ولم ينثر الأضواء في الساحات...
لحنا
كان يبدو من وراء الأفق...
محموماً كموقدْ
كان يحنو مثل شيخٍ...
يحمل الأعوام... مضنى
رافعاً بين يديه
صُرّةً للضوء..
وشتّتْها يواقيتُ... وعسجدْ
كلما أعجلْتُهُ
أبطأَ في الدرب قليلاً... وتأنّى
وأنا بعدُ... حسير الجفن... مجهدْ
أتلّوى... حاملاً قلبي المعنّى

. 4 .

شقّها الوجدُ... وأسنَتْها رياح العنفوانِ...
جمعَتْ أحلى اللآلي...
لبستْ عقداً فريدا...
أكملتْ زينتَها... ثم راحتْ ليلتي
تغتصب الفجرَ... على سجادةٍ من طيلسانِ...
طهرُهُ... سال جميلا
وشّحَ الأفقَ بثوب الأرجوانِ...
فأتى النورُ... وليدا
وسرى الدفءُ جديدا
وعروس الفجر... جاءت تتهادى
وبجفنيْها حكايا.. وأغانِ

. 5 .

مثل أجفان الحزانى...
ينثر اليأسُ مِدادَهْ
كلَّ يوم أترامى للبراري...
حاملاً... أشلاءَ آهاتي
وجرحاً مثل أيامي نزيفا
يضرم الليل بعينيَّ سهادَهْ
وبناتُ الحزنِ في جنبيَّ...
يشعلن القناديل... وينقرن الدفوفا
وأنا هيكلُ أشواق... ومحرابُ عبادَهْ
فإذا... داعب جفنيَّ غِرارُ النوم...
لملمتُ زهور الدفءِ... كي أغفو..
لحافي من ذراع الأفق...
والفجرُ وسادَهْ

❑❑❑

أوراق

من كتاب الليل والنـهار

شعر: عادل العامل- العراق

1-حكاية

قديمة!

أطرقُ البابَ

-مَن ذا هناكَ؟

-أنا!

[يعرفُ الكلُّ أنِّي أنا!]

يُفتح البابُ..

تنسلُّ رائحةُ الذكرياتِ..

الطريَّةِ..

أمِّي..

أو امرأتي..

وَلَدي..

[أو الكلُّ إمَّا تأخَّرتُ..

يوماً]

فأنسى..

سوى ذلكَ الظلِّ..

في غيبةِ السنديانْ!

2-غابة

الشيطان

تعصفُ الريحُ..

في الغابةِ..

الآنَ..

باحثةً عن عصافيرَ تاهتْ..

وردةٍ ذبُلتْ..

حُلُمٍ شاخَ..

أو همسةٍ..

يبحثُ الذئبُ

مستوحشاً..

عن دمٍ..

يُطفي أحزانَهُ..

أو غدٍ..

ربَّما جاءَ بالمشتهى..

تختفي الشمسُ..
والطيرُ..
والأُقحوانْ!

3-دمشقيَّة

.. وللسنةِ الثانيةْ
تجي ظبيةٌ
إلى بيت جاري
بنفسِ الرؤى
وشميم العرارِ
فتَملؤهُ خُضرةً
وتتركهُ بعدَ يومين
أو أكثرَ..
رَسْماً لمستوقفٍ صُحبَهُ..
ناشقاً..
نَفَحاتِ المكانْ!

4-كلمات دائمة

الخُضرة

أســــــألُ العُشــــــبَ والمِــــــزَنْ
أيــــــن لا ينبــــــتُ الحَــــــزَنْ
فلقــــد طــــالَ بــــي السَّــــرى
ولقــــد ضــــاقَ بــــي الــــزمنْ
أيــــن لا ينبــــتُ الحَــــزَنْ
فقــــدِ امتــــدَّ واسْــــتكنْ
وغــــدت خُلَّتــــي المُنــــى
وغــــدا علَّتــــي الشــــجنْ
وسَــــرَتْ فــــي مفاصــــلي
غربــــةُ الــــروحِ والبَــــدَنْ
إنَّمــــا مــــوطنُ الفتــــى
أهلُــــهُ حيثمــــا اطمــــأنْ
وهــــلِ الحــــرُّ آلِــــفٌ
غيــــرَ حريــــةِ الــــوطنْ!

5-استفاقة!

أين يمضي..
الزمانْ؟
طالما أنها نفسُها..
الأرضُ..
والشرُّ..
والقدرُ المستبدُّ..
على حالهِ..
والمدى نفسُه..
والدجى نفسُه..
والضحى نفسُه..
والأسى نفسُه..
نفسُه..
نفسُه..
نفسُه..
أين يمضي إذاً..
ويضيعُ..
الزمانْ؟!

عالم القصة

المتعهد قيدار

قصة: يحي خضور

تقطّع صوت الأم في حنجرتها ودموعها تسحّ على خديها:

-يا بني، لقد أصبحت رجل العائلة بعد استشهاد أبيك، سنموت من الجوع، أنا وأخواتك، إن لم تعمل.

-حاضر يا أمي.

ألقى تيسير بحقيبة كتبه المدرسية جانباً، دلف إلى دولاب الملابس، لفَّ رأسه بحطّة أبيه ونظر في المرآة فلم يجد تلاؤماً ما بين وجهه الطفولي الناعم، وبين الحطّة، وتفكر:

"كيف سيعكر وجهه ليبدو شغّيلاً، فيقبله المتعهد الإسرائيلي في ورشة عمال البناء؟".

عاد تيسير ففتح حقيبته المدرسية من جديد ومرَّ على تعليمات المعلمين المدوّنة بالأحمر على هوامش دفتر الوظائف المدرسية:

"مرحى يا تيسير، لقد أجدت الترجمة".

"مستقبل زاهر يا تيسير في الرياضيات".

"لك مستقبل يا بني في العلوم الطبيعية. تابع".

"التاريخ يا تيسير هو الهيكل العظمي للفلسطينيين، وأنت تحقق لهذا الهيكل متانة وطولاً. تابع مطالعاتك".

أطبق الدفتر من جديد، وبسرعة، لئلا تلحظه أمه التي كانت تروح وتجيء: "فالزاد في البيت يكاد ينفد، لا زيت، لا زيتون، لا بن، لا سكر، ولم تعد تملك ثمن خبز العائلة لأكثر من ثلاثة أيام فقط".

-عمَّ تبحث يا تيسير؟

-آه، لا شيء ماما، عن صورة تذكارية لرفاقي في الصف كانت قد التقطتها لنا المدرسة في حفل تكريم المتفوقين.

غُصَّت أم تيسير بالبكاء، ولئلا تقع عينا ولدها عليها فقد أدارت ظهرها إليه، وتشاغلت بشعر أخته الصغرى /شروق/ التي كانت ما تزال تلحق بأمها أينما اتجهت.

خطرت لليافع فكرة فقال لأمه:

-ماما، لمَ لا آخذ هوية أبي معي وأقدمها لقيدار فلا ينكر مقدرتي على العمل، فهو ربما يرفض تشغيلي إذا رأى صورتي الحالية على الهوية، ومنها قد يستدل على عدم مقدرتي على أعمال البيتون وحمل قضبان الحديد.

–اِحذر يا بني، أعوذ بالله، هم يعرفون صورة أبيك جيداً، ويعرفون أنه استشهد في عملية مواجهة بينه وبين جنودهم السفاحين السفلة الذين لا يملكون أية ذرة من الرحمة أو القيم الإنسانية وجيشهم يوزع صور المقاومين على المتعهدين والفنادق والحراس والشركات، وحتى سائقي العربات.

والمقاومون مطلوبون لديهم، أحياءً أو أمواتاً.

اعتكر مزاج اليافع، وتسارع نبض قلبه:

–ماما، ولم لا أعمل مقاوماً مثل أبي إذاً.

شهقت الأم شهقة متقطعة، ومتوجعةً أفضت:

–أتتركنا دون معيل يا تيسير؟ ويهون عليك أن نموت جوعاً أو أن تعمل أخواتك خادمات وغسالات في بيوت الإسرائيليين؟

تغضَّن وجه تيسير وغامت عيناه.

في الصباح نظر إلى وجهه في المرآة فقدر أنه أصبح أهلاً للعمل حيث لن يقدّر أحدٌ عمر هذه الغضون والكدر في وجهه بأقل من ثلاثين عاماً. وهي كافية لتقنع قيدار بتشغيله في ورشة البيتون والحديد، إضافة إلى أنه كان مطمئناً على عدم ورود اسمه في سجلات الرجال أو المقاومين بعد.

لكن:

قد يخطر لقيدار أن يرفض تشغيله إذا انتبه إلى وجهه، لأنه ما زال بدون شوارب.

عاد وقال في نفسه:

"سأعالج هذه النقطة بواسطة شوارب مستعارة أستعيرها من عند /الحلاق أبو الفضل/.

دون كثير تأخير، بدَّل تيسير ثيابه المدرسية بثياب العمل الزرقاء الملطخة ببقع البيتون اليابسة، هويةً مقروءةً بكل اللغات.

قبّل يد أمه ورجاها أن تدعو له بالتوفيق، وعلى باب الدار لم يلتفت إلى الوراء حتى لا يصدمه منظر أمه الشاحب ودموعها المتساقطة وكأنها تنهمر من جرة مكسورة، المنظر الذي يحمله في ذاكرته مذ وعى أمه وميّزها من بين مخلوقات الله.

قدرت الأم ذلك جيداً، لكنها تريد أن يلتفت ولدها إليها في كل حال، وهي لن تشبع من النظر إليه أبداً، علا صوتها متماسكاً:

–لا تنسَ هويتك يا تيسير، هم لا يشغّلون أحداً بدون هوية شخصية وقيود مدنية موثقة إنهم حريصون أن يعرفوا: هل لصاحب الهوية سوابق في مقاومة الاحتلال أم لا.

أدار وجهه إلى أمه ورمقها بحيرة:

–لكن أمّاه، إذا رأى قيدار وجهي على الهوية فقد يطلبني إلى مكتبه ويتفكر في حداثة سني وعدم أهليتي للعمل أو يشدد في الموضوع فيسألني: "ولمَ لا يعمل أبوك يا شاطر ويتركك تقرأ؟ وأين هو وماذا يعمل، فيعرف شيئاً عن تاريخ أبي ويفتح تحقيقاً فيطردني".

–لا تخف يا بني. اتكل على الله، وبالعكس، هم حريصون على أن يشغّلوا حديثي السن ليصرفوهم عن العلم أولاً، وهذا في صالحهم ثم ليطبّعوهم، كما يقولون، وهم صغار.

مضى تيسير، وقرأ سورة الفاتحة، في الطريق عرّج على دكان أبي الفضل الحلاق، واستعار شوارب خفيفة مناسبة لوجهه، وألصقها على منابتها الأصلية، بعد أن ابتعد عن دكان الحلاق الذي كان قد سأله عن سبب استعارة الشوارب وأجابه: –للمشاركة في حفلة تمثيلية في المدرسة دافعاً عن نفسه مخاطر تفكير الحلاق في سبب اللجوء إلى التنكر.

ركب أول سيارة عمومية متجهة إلى "يافا" وقد رابه تفحص سيدة بجواره لوجهه وبدلته، فصرف وجهه عنها وحشره ببلور النافذة التي ركب لصقها وسرّح بصره في الطبيعة والأشجار.

عند أول حاجز إسرائيلي خضعت هوية تيسير للتفتيش والمطابقة ومع أن قلبه كان يدور بسرعة جنونية حتى ليكاد يقفز في وجنتيه وعينيه إلا أن الدورية أعادت إليه الهوية ولم تسأله عن شيء.

فظن، فيما بعد، إلى أن الدورية اعتقدت أنه تابع للسيدة التي تركب إلى جواره.

وخطر له أن يتجه بوجهه صوبها، كنوع من الشكر، إلا أنه عاد فقدر مخاطر هذه المغالطة فالسيدات ثرثارات في الطريق وقد تنظر في وجهه ملياً وتعرف أنه يضع شوارب مزيفة.

في ضاحية المدينة نزل من السيارة على الموقف الذي يقود إلى ورشة قيدار والتي كان يعمل فيها خاله المقعد، من قبل، وكان خاله هو الذي زوده بكامل مخطط الرحلة.

ودون تأخير وصل ورشة المعلم "قيدار". استقبله مدير مكتب العمل، سجّل اسمه وأخذ هويته ليقدمها إلى قيدار.

أوكل وكيل العمال إلى تيسير مهمة حمل قضبان الحديد إلى معلم الحديد الذي يشبك القضبان فوق سقالة خشبية محمولة مهيأة لصبّ البيتون السائل.

ومع أن قضبان الحديد بدأت تفري كتفه إلا أنه كان راضياً عن جورها لأنه سينقذ أخواته من العمل غسالات في بيوت الإسرائيليين العتاة.

صدر صوت من الخلف.

–تيسير؟

ردَّ مباغتاً وصوته يرتجف:

–نعم.

–راجع المعلم قيدار في المكتب.

كان مدير ورشة الحديد هو الذي أبلغه، ومع أن شكل الرجل لم يبدُ غريباً على عينيه إلا أنه انتصب أمامه قَدَراً يلبس بذة كاكي ويضع قبعة متهدلة على رأسه وكأنه الضابط الإسرائيلي الذي كان يقود الدورية الليلية التي ذهبت بأبيه من قبل.

كان أول من خطر بباله خاله حامد الذي كان يعمل في هذه الورشة حتى أصيب بمرض مفصلي أقعده عن العمل، خاله الذي كفل الأسرة لمدة أكثر من خمس سنوات بعد استشهاد أبيه:

"خالي أصبح عاطلاً عن العمل.

وقيدار قد يصرفني من العمل".

استحثه رئيس ورشة الحديد على السرعة في تلبية طلب قيدار المعلم فالتأخر عن تلبية الطلب قد يعني لقيدار الكثير. أبلغه صاحب بدلة الكاكي والقبعة المطموسة في الرأس.

لكن تيسير يجهل لماذا استدعي، وكيف سيجيب على أسئلة غير متوقعة.

وجد قدماه تندفعان بغير روية بين أسياخ الحديد وقد بدأت ساقاه تتشابكان أو ترتميان، حتى أدمتهما نهايات القضبان الحديدية وخرّقت بعض قماش ساقي البنطلون.

–من هنا.

أمره حارس قيدار.

دقَّ الباب دقاتٍ مرتبكة.

–ادخل.

كان قيدار يعتمر طاقية سوداء ويتمترس بنظارة سميكة –وأنف معقوف نحو الأسفل بدرجة كاريكاتورية.

–أنت تيسير؟

–نعم، معلم قيدار.

كان قيدار يقلب ما بين أصابعه المسنونة هوية تيسير، ارتعشت عينا تيسير عندما تحقق أنها هويته، رفع المعلم قيدار رأسه إلى أعلى وحدق بتيسير:

–الصورة على الهوية بدون شوارب، وها أنت بشوارب انخفض توتر صوت تيسير وهو يجيب:

–آه، لم يكن مع أبي ثمن صورة جديدة لي أثناء التسجيل على طلب هوية، وكان يحمل صورة أخي غسان الذي يصغرني كثيراً، فأعطاهم إياها، وقبلوها.

هزَّ قيدار رأسه.

–إذا كان من أجل الاقتصاد طيب، لكن لم لمْ يأتِ أبوك فيعمل وهو أعلى كفاءة منك، وسيقبض أجراً أعلى.

–أبي معطوب في البيت بمرض المفاصل معلم قيدار.

–طيب، طيب، أرحب بك وبأخيك غسان فيما لو أراد أن يعمل.

تذكر تيسير قول أمه: "هم يريدون تشغيل الأحداث لأن هذا في صالح المحتلين".

وأسعفه خياله بأن يفلسف مقولة أمه البسيطة: "نعم هذا صحيح يا أمي، حيث يتحول الجيل الفلسطيني إلى قطيع من العميان عن تاريخه وعن العصر الذي يضمّه، كما يكون الجيل قد تحول إلى عمال غير متخصصين لا معنى لهم في أرشيف العصر التقني".

"إنها الخسّة والعنصرية الشوفينية في أحقر مراتبها، أن يُستخدم الرغيف في تحول الإنسان إلى مجرد ملحق معدي واستهلاكي... وتضيع فلسطين بضياع بنيها، وكيف يقوم وطن لا أهل ولا ذراري له؟

انتهره قيدار:

–أين شردت؟

–عفواً معلم قيدار، أنتظر أمركم.

–عد إلى عملك بسرعة، لقد أضعت وقتاً ثميناً من العمل.

وعند وقت الانصراف من العمل، مساءً، جاء قيدار ووزّع الأجور اليومية بيده على العمال، وكان بينها فروق كبيرة كما لاحظ تيسير، لكنه لا يعرف شيئاً عن طبيعة الأعمال المختلفة، وسُقط في يديه إذ قدّر لنفسه أجراً زهيداً قبل أن تلمس يده العملة.

وكان المعلم قيدار كلما أعطى عاملاً أجره حيّاه العامل وانصرف من الرتل، وهكذا كرّت السُّبحة حتى آخرها ولم يبق إلا تيسير، غير أنه لم يستغرب ذلك لأنه أحدث العمال في الورشة.

–قاديما، قال له المعلم بالعبرية:

تقدم تيسير متوجساً شراً، غير أن قيدار أعطاه أجره اليومي وابتسم له. قال تيسير:

–شكراً يا معلم، بقيت الهوية معك.

–تبقى الهوية عندنا إن أردت أن تعمل غداً.

–ولكن في الطريق قد تطلبها مني دوريات الجنود أو الشرطة الإسرائيلية.

–أعطيك ورقة مختومة باسمي واسم شركتي تدل على أنك تعمل عندي، وهم يفهمون الباقي حبيبي. لا عليك.

–لكن يا سيد قيدار: الهوية ضرورية، لو مرضت مثلاً أو حصل لي حادث.

–خذ هذه خمس دولارات تحفظك من المرض، وهذا كرت أحمر مختوم تحمله أينما توجهت يثبت أنك تعمل في شركة المقاول قيدار وأنت مكفول بهذا من أي طارئ.

كان الوقت قد تأخر ولم يبق أحد من العمال يمكن لتيسير أن يستغيث به أو يشد به عضده، غُصّ حلقه بالكلام ولم يستطيع أن ينطق عندما تذكر أن أمه وأخواته ينتظرنه أن يعود إليهم ومعه صرة من البطاطا والبيض والخبز والبندورة وعلبة إسبرين لوجع رأس أمه الذي لا يهدأ.

وهكذا انصرف تيسير وصدره يعلو ويهبط، وكلما علا بواجب عاد فيهبط على ذعر.

في الطريق إلى البيت تبضَّع الفتى بكل ما يلزم للبيت، وعلى عتبة باب الدار استقبلته أخته سُكينة وهي مطفأة العينين وتعلقت بثيابه الزرقاء.

–أهلاً تيسير، ماما. جاء تيسير.

وارتشحت ابتسامة حنون على شفتيها والتقطت الصرة من يديه كما يتعلق غريق بقارب نجاة.

قالت الأم:

الحمد لله يا رب، لقد أصبح تيسير رجلاً، يهتم بالبيت.

فاضت الدموع من عيني تيسير، مسحت له أمه على خده الطري:

–هذا أول يوم يا بني، وكل من يغيّرون نمط حياتهم يبكون أول يوم، لا عليك حبيبي، إن شاء الله لم تتعب ولم يصبك أذى؟

قذف في يديها أجره اليومي ثم قذف الخمس دولارات الإضافية.

شهقت الأم:

–ما هذا؟

–زيادة على أجري اليومي.

–وكيف الزيادة حبيبي وأنت تعمل أول يوم؟ أهُم كرماء إلى هذا الحد وإنسانيون؟ غريبة!

–هذا ثمن بقاء هويتي عند المعلم.

–وكيف تبقي هويتك عنده؟

–لقد أعطاني هذا الكرت، وأظن أنه أعطى مثله لكلّ العمّال.

–هذه عادة الاحتفاظ بالهوية لوقت عند بعض المتعهدين، أعلم ذلك من تاريخ عمل خالك وأبيك، لكن الإكرامية من غير العادة؟

–آه، ماما، هو ربما يغريني بالعمل حتى أستقدم أخي الصغير أيضاً.

وضعت الأم الزاد على الطبق المعدني وأكلت والأولاد، وكانت كلمات الشكر لتيسير التي تنطلق من حناجر أخواته، بين لقمة وأخرى، وهنّ يثغينها بلهجة العصافير التي بدون أجنحة، سكاكين تنغرس في حلق تيسير، "كيف لو مات في العمل أو اعتقل؟ من يرأف بهذا العشّ الصغير؟".

في اليوم التالي كان تيسير منسجماً في العمل أكثر من اليوم الأول وعند الانصراف في مساء النهار تلقى أجره المعتاد، إلا أن المنحة انخفضت إلى دولار واحد.

ومع الأيام تحسنت مهمة تيسير في الورشة وأوكل إليه عمل إضافي يتطلب مراجعة قيدار في مكتبه يومياً، وتحسن مردوده من العمل، لكن العلاوة عن ارتهان الهوية بقيت دولاراً واحداً.

فيما بعد، نسي تيسير أمر الهوية الشخصية إذ أن ذلك الكرت الأحمر المختوم من طرف المعلم قيدار قد قام مقامها في كل حواجز التفتيش الإسرائيلية التي تفتش الفلسطيني في الذهاب والإياب.

وبما أن هويته الشخصية لم تعد تطلب منه من طرف من الأطراف بما فيها الشؤون المدنية الفلسطينية، لا في انتخابات ولا في تجنيد ولا في مدرسة ولا مستشفى فقد سقطت الهوية من ذاكرته مع توالي الأيام.

أصبح تيسير شاباً، وبدأت أمّه تفتش له عن عروس مناسبة إكراماً لجهاده في سبيل العائلة، وعندما وجدتها اتفق الطرفان على وقت محدد كموعد لكتابة الكتاب والزفاف.

وفي اليوم المحدد حضر تيسير مع العروس والشهود وولي أمر العروس إلى الدائرة الشرعية لإتمام عقد الزواج. وبعد الإجراءات الشرعية التي قام بها القاضي تثبّتاً من الاتفاق فيما بين العريس والعروس، وسماع لفظ ولي أمر العروس "زوجتك ابنتي على مهر معجل قدره كذا، ومهر مؤجل قدره كذا، بارك القاضي للعروسين عقدهما".

ثم أمر كاتبه أن يسجل البيانات المدنية لكل من العروسين وبنود الاتفاق.

تقدمت العروس بهويتها وتقدم تيسير بالكرت الأحمر.

–ما هذا؟ اعترض كاتب المحكمة. هذا ليس قيداً مدنياً ولا يثبت أي شيء. وليس فيه غير الأرقام والرموز الغامضة.

أصيب تيسير بمفاجأة غير سعيدة. وأصابه عسر تنفس فوري لكن القاضي كان رحيماً فعقّب بمودّة:

–يمكنك في الصباح أن تأتي بالهوية إن كنت قد نسيتها وتقدمها للكاتب ويتم التسجيل، لكن بدونها لا يمكن أن يتم تسجيل البنت على قيودك، وهذا أمر قانوني معروف في كل بلاد الدنيا يا بني.. فالمعذرة.

خرجت العروس محبطة ويدها بيد ولي أمرها.

–أهو ناسٍ أم متناسٍ؟ لفظ الأب مرتاباً.

–بكت الفتاة، ولم يكن بيدها إلا أن تبكي.

"فمنذ أول يوم تحصل لها عراقيل في حياتها الزوجية، وهذا فأل غير حسن" حدثت نفسها ونطقت عاتبةً.

–هذا كثير أبتا.

–الصباح رباح، طوّلي بالك يا بنتي.

كانت الساعة قد قاربت الثانية عشرة ظهراً، قدّر تيسير أنه لابدّ سيجد المعلم قيدار في مكتبه، وكان تيسير قد أخذ من المعلم إجازة لمدة خمسة أيام ولم يخف عنه سبب طلب الإجازة، ولم يعترض قيدار بل وافق فوراً وابتسم له:

–بكلّ سرور حبيبي.. هذا من حقك.

ولأن اعتذار تيسير من أهل العروس عن نسيان الهوية لم يجد عندهم تفسيراً مقبولاً فإن تيسير أصرَّ أن يطوي الأرض طياً إلى قيدار فيحضر الهوية ويفرشها أمام العروس وأمها وأبيها مساءً كردّ اعتبار أكيد وضروري للشاب في أول يوم من عقد الزواج.

وصل تيسير مكتب قيدار وهو يلهث، تقدم من الحاجب يستأذن في الدخول إلى المعلم وهو المعروف من طرفه جيداً. نطق الحاجب بسلبية غير معهودة فيه تجاه تيسير:

-إنه غير موجود.

-ومتى انصرف، أقصد ألن يعود ولو دقيقة واحدة إلى مكتبه اليوم؟

-إنه لم يبلغني شيئاً، وهذا ليس من شأني.

انصرف تيسير وكأنَّ رماداً حاراً سلّق وجهه، ثم عاد إلى الحاجب وقال له:

-ألم يقل لك أين ذهب؟

-غريب، أجاب الحارس محتداً، ألم أقل لك هذا ليس من اختصاصي، أنا حاجب مكتب يا تيسير.

-طيب، أين يسكن المعلم.

-آه، يسكن في مستعمرة جيلو إن صحَّ ما سمعت.

انطلق تيسير مذ ساعته /بسيارة خصوصية/ إلى مستعمرة جيلو وسأل عن المعلم قيدار في كل مكان، وعلم من طرف أحد جيران البناية التي كان يسكنها أنه سافر إلى أمريكا بعد أن باع الورشة لأحد السماسرة.

-وما اسم السمسار الذي اشترى الورشة؟

-يمكنك أن تعرفه في الصباح. وستجده في الورشة، أجابوه.

-لم يعدْ تيسير إلى بيته في ذلك اليوم، إذ كيف يعود بدون هوية وقيود مدنية تؤكد حسن نيته للعروس؟

ولما كان يعلم أثر غيابه المفاجئ عن البيت وما يثيره ذلك من هواجس في والدته وأخواته فقد لجأ إلى الهاتف فأخبر الفرَّان الذي في الحارة أن يبلغ خاله أنه تخلف هذا المساء عند أحد أصحابه، كما أبلغه أن على خاله أن يخبر والدته عن ذلك دون تأخير.

في الصباح الباكر حضر تيسير إلى الورشة قبل ساعة من حضور أي عامل، وانتظر قدوم صاحبها الجديد الذي استطاع أن يعرف اسمه من مدير مكتب العمال.

اهتبل فرصة ترجله من سيارته وسلَّم عليه وكانت عيناه تقدحان شرراً.

-من أنت؟ سأل شيمون؟

-أنا تيسير، يا معلم شيمون، تيسر عامل الحسابات المتعلقة بالحديد و.. البحص والشحن.

-حسناً، تقدم معي إلى المكتب.

وفي المكتب فتح شيمون السجلات فوجد اسم تيسير وعمله الموكل إليه ثم رفع رأسه وسأله:

-وما طلبك الآن؟

-أنا أخذت إجازة من المعلم قيدار لمدة خمسة أيام مأجورة ولي عنده هنا في درج المكتب هوية شخصية تلزمني اليوم لتجديدها، لأنه مضى عليها أكثر من عشر سنوات وهي غاية المدة التي يُطلب إلينا فيها تجديد الهويات وإلاّ سقط حقنا.

-ولمَ لمْ تكن الهوية معك؟

-المعلم احتفظ بها.

المكتب خالٍ من أية أوراق أخرى غير سجلات العمل، ومنذ يومين استلمته فارغاً من أية مستندات خاصة بالعمال وها الأدراج مفتوحة أمامك.. تأكد بنفسك كما أن قيدار لم يسلمني أية قيود أو وثائق شخصية خاصة بعمّاله.

وأنتم هنا لمدة يومين فقط حتى نهاية حسابات الأسبوع أما أنا فقد أتيت بعمالي معي من مكان آخر، هي مصلحتي السابقة في غير مكان حبيبي.

-انتشل تيسير الكرت الأحمر من جيبه وكأنه يمتشق سيفاً صدئاً:

-هذا يثبت أنه استبدل لي بالهوية هذا الكرت.

-أنا ليس لي دخل باتفاقاتكم، ألا تفهم، أنا شيمون وهو قيدار، مفهوم؟

بلغ الغيظ أشدّه لدى تيسير؟

لو كان قيدار على هذا الكرسي لنبش دماغه بحثاً عن الهوية.

لكن الأمور تحتاج إلى حكمة وتريث والمحتل لا يكون أمّاً ولا أباً...

اتجه إلى دورية شرطة إسرائيلية عابرة في الشارع العام، صرخ غاضباً:

من فضلكم توقفوا: صاحب الورشة قيدار الذي تعرفونه جيداً وربما تعرفونني أنا تيسير الذي كنت أعمل عنده، سرق هويتي وأعطاني هذا الكرت الأحمر.

توقف رئيس الدورية ورفع قبعته عن رأسه قليلاً ثم أعادها.

-أين الكرت؟

-هاهو.

-أولاً، الإسرائيلي لا يسرق يا شاطر.

-ثانياً، هذا الكرت فاقد للقيمة من زمان حبيبي. لأنه لا يحمل أي تجديد وليس عليه ختم الشرطة، إنه ساقط قانونياً، وأنت موقوف بدعوى التزوير وتقديم بيان كاذب، فهو لا يحمل صورتك، ولو كنت أنت صاحبه للصقت صورتك عليه وجددته. مثل بقية الفلسطينيين العمال؛ دودي. وإلى شرطيين مرافقين لقائد الدورية. أشار:

-قيدوه:

ولم يتم عقد قران تيسير على عروسه الفلسطينية حتى الآن لأنّ هويته قد هُرِّبت خارج فلسطين، ولأن الذي سرقها يدرك تماماً أن الجغرافيا خرساء ما لم تحمل ذريةً صارخة باسمها على التاريخ: ماما.

❒❒❒

تمرد في ظل الليل

قصة: جمانة طه - سورية

أية آلام تغزوها، ولا سبيل لصدها!

الصمت الساكن حولها يؤجج رماد حزنها ويغريها بالبكاء.

تتكئ بمرفقها إلى حرف النافذة تشارك الليل في رسم لوحته الموحشة، وتلملم بعينين متعبتين بدايات الضوء المنبعث من البيوت البعيدة، وتفكر بالغد الذي سيحمل لها هدايا أبنائها بمناسبة عيد الأم.

التفكير بالمناسبة يؤجج حزنها ويثير في داخلها شعوراً بالنقمة. لماذا ترتبط محبة أبنائها واحترامهم لها بيوم بعينه، وفي بقية الأيام يهدرون أمومتها وإنسانيتها؟.

تحدثها نفسها أن ترفض احتفالهم وهداياهم، وأن تقول لهم: ما نفع الأعياد في بيت كل واحد فيه يعزف لحنه منفردا وينشد: أنا ومن بعدي الطوفان!.

مر عليها وقت وهي ساهمة تقلب الأمور على وجوهها، وتفكر بالزمن الذي حفر على جسدها دروباً ذات خمسين منحى، وتتمتم: سامحك الله يا أبي. سامحك الله يا أمي.

لقد أحبت منيرة أباها بعيداً عن أمها، وأحبت أمها بعيداً عن أبيها، وتمنت لو لم تكن ابنتهما معاً. فهي الثمرة الأولى لحب متهم ومكروه. حب انتزعها من طفولتها ومدرستها ومن بين رفيقاتها، وأجبرها على تسديد فاتورة زواج أبيها ابن الحسب والنسب من أمها الريفية البسيطة.

تتجلي ذاكرتها عن طفلة مدللة، تركض في عالم لا يعرف الحدود.

وعن يافعة جميلة في الخامسة عشرة من عمرها، تتعثر بذيل ثوبها الأبيض وهي تشبك يدها بيد رجل يكبرها بعشرين عاماً.

لا زالت كلمات أمها ترن في سمعها:

"عاداتنا وتقاليدنا تقضي بأن يتزوج الرجل أو المرأة من طبقتهما الاجتماعية، فإن لم يفعلا دفع أولادهما الثمن وهذا بالضبط ما حصل معنا. أخاف عليك يا بنتي، لهذا أنصحك أن تقبلي شوكت زوجاً، لأنه لن يتقدم لك أفضل منه"

كلمات أمها جرّحت قلبها، قذفت بها إلى آلاف أمتار من العمق، ورمتها في هوة لا تعرف طريقاً للخروج منها.

تستعيد منيرة لقائها الأول مع شوكت.

حين وقعت عيناها في عينيه، رأت فيهما بريقاً لم تعرف شبيهاً له من قبل، بريقاً جعل ركبتيها تتقصفان تحتها. وبعد أن صار جسدُها ملكَ يمين شوكت، أدركت سرّ ذلك البريق المعبر عن شهوانية مخيفة.

عواطفها تشردت منذ اللحظة التي تزوجت فيها شوكت، فاستسلمت لزمن لا تعرف عنه شيئاً. حياتها في بيت الزوجية لم تكن كما أمّلتها أمها. وما حلمت فيه من حب روحي ونشوة جسدية لم تستطع أن تحقق منه شيئاً.

روحها تصدعت وأنوثتها انطفأت ومسامها امتلأت خيبة وخواء، تحت وطأة أنانية شوكت ويديه الشهوانيتين اللتين كانتا تعتصرانها مثل إسفنج مغمور بالماء.

لقد غيَّبها عن عواطفه وأحضرها في غريزته، وكرس جسدها لمصادماته ولكماته، حتى صارت دريئة لتهكمات الأولاد ولكماتهم في بعض الأحيان.

لم يكن سهلاً على منيرة أن تعيش حياة مليئة بهذا الفراغ من الحب، وبهذه التخمة من الوحشة، لكنّها زرعت الوهم سياجاً يحميها من الوقوع في الخطيئة.

تختلط التداعيات باللحظات الراهنة، فينتابها ذعر يمتد عميقاً في الجسد والوجدان.

وتتساءل: ماذا أبقوا لي؟

فيأتيها الجواب صارخاً: مشيباً وعجزاً وحفنة من ذكريات مؤلمة!

تهدهد وجعها وتمسح عليه بكلمات تحمل تصميماً على بدء مرحلة جديدة.

غدا سأفاجئهم بامرأة لها موقف وعقل تستطيع بهما أن تعبر عن نفسها.

غداً..، وتتلمس عيناها معالم الغرفة المعتمة، من خلال الضوء المنبعث من التلفاز الذي نسيت أمره. يعترض مناجاتها صوت رصاص، يعلن عن استشهاد طفل فلسطيني آخر.

تصمت وتعلن بحركة من يديها، عن عجزها في مواجهة ما ترى وما تسمع.

غداً.. سأطلب منهم أن يعيدوا لي زمن وملامح وجهي التي ضاعت، وأنا مربوطة إلى المجلى وإلى الطباخ والغسالة وطاولة الكي ومنشر الغسيل.

تتدافع اللقطات المرعبة إلى شاشة التلفزيون: سيارة مجنزة تهدر مسرعة باتجاه شاب فلسطيني، يهبط منها الجنود الصهاينة، يبطحونه أرضاً، يغلون يديه ويرمونه في داخل السيارة. وصور جثث مشردة مشلوحة في العراء، نهباً للموت وكاميرات الإعلام. تغض منيرة الطرف، وتعود إلى نفسها تسائلها: هل تقدرين على مواجهة النتائج"؟

لماذا أخاف منهم وهم لا يخافون الله في معاملتي.؟

في الماضي كانت حاجتها إلى السترة تجعلها تخاف كل من حولها، وتحسب لهم حساباً.

أما غداً فالأمر مختلف.

"حاذري يا منيرة، لا تهدمي بيتك".

ومتى كان لي بيت؟ ثلاثون سنة وأنا أبني بيتاً لا أملك فيه قشة!.

"عاطفتك قد تغويك".

لن أسمح لها في هذه المرة.

مرة ثالثة، يتقاطع حوارها الجواني مع صوت مراسل ينقل من الأرض المحتلة، صورة عن الغضب الفلسطيني وعن الدماء التي يسفكها الحقد الصهيوني.

تتكاثف الصور في مخيلتها رعافاً ينخر في روحها، فتلف جسدها وتتكور تحت معاناتها ووطأة ما يجري في فلسطين.

تمسح بكمها أثر الدمع عن أنفها، وتشيح ببصرها هرباً من رؤية دم الأطفال وهو يسيل.

***

الضوء يجهجه، والحركة تسير في الشارع.

يفيق أهل البيت. كل واحد منهم يدخل بدوره إلى الحمام، ليأخذ حظه من النظافة اليومية. صوت إغلاق باب الحمام وفتحه، تخرج منيرة من بحر تحولاتها إلى واقع شديد الحساسية، صممت طيلة الليل على أن تتجاهله.

تتمسك بيد الأريكة الخشبية، وهي ترتجف مثل هرة مبلولة.

نور الشمس يشكل على عينيها المتعبتين من ظلمة الأرق، أشكالاً هندسية مختلفة اللون والأحجام. تظلل عينيها بكفها، وتلقي على مسند الأريكة رأسها المتلفع بالترقب.

تشعل اللفافة تلو الأخرى، تنفث دخانها المتتابع في خيوط وهمية تتداح في جميع الاتجاهات وتلعن في سرها اللحظة التي خرجت فيها من رحم أمها.

يا لتصميمها الهش! كيف تمكنت أن تقنع نفسها بقدرتها على التحرر من نكد الزوج وسطوة الأولاد؟ كيف؟

صوت داخلي يهيب بها أن تتجلد وتهدأ:

"لا تتراجعي. استجمعي قوتك ولا تخافي".

دخول الأولاد إلى الغرفة وسؤالهم بصوت واحد عن الشاي والفطور، يربكها.

تحركُ لسانها لتعلمهم، أنها بدءاً من اليوم ليست مسؤولة عن شيء، لا فطور، لا جلي صحون، لا كي ثياب، ولا من يحزنون.

تتيبس الكلمات في فمها، وكأن قيدا صدئاً أمسك لسانها عن النطق.

يقف الأولاد مندهشين من شحوبها وصمتها، غير مدركين ما يلوب في داخلها.

لحظة وتتسمر أنظارهم جميعاً على شاشة التلفاز وهي تعرض مشهد شباب يحملون جسد رفيقهم الشهيد، ملفوفاً بالعلم الفلسطيني.

الحدث يأخذ منيرة إلى معاناة الأم الفلسطينية، وإلى الأطفال الشهداء الذين لم يتمكنوا من أن يباركوا لأمهاتهم في عيدهن ولا أن يقدموا لهن وردة.

دفق حنان يغمرها، وهي ترقب أبناءها الأربعة الواقفين في قلب الغرفة وكأنهم خشب مسنَّدة، دهشة من فداحة ما يجري في الأرض المحتلة.

إشراقة وجهها تلملم قلقهم ودهشتهم، وتعيد الحيوية إلى أرواحهم وإلى الغرفة معاً.

وبلا تردد، تشد منيرة جسدها وتهب واقفة على قدميها، وتسرع إلى المطبخ لتبدأ بتحضير طعام الفطور.

❑❑❑

إلى هناك.. بهذا الاتجاه

قصة: جاسم عاصي - العراق

حاول الرجل الذي اتخذ في جلسته مقعداً إلى جانب سائق الشاحنة، أن يتفوه، ليقول.. ألا تلاحظ انعدام الحركة في الداخل..؟!.. غير أنه واصل الانغلاق على نفسه، بأن زاد من ضغطه على ما يتداخل في ذهنه، فمنذ أن ابتدأ المسير باتجاه رقعة الخلاء الموحش الذي داهمه فجأة، وهو يحس أن مغادرة المكان كان محض دخول في المجهول. فانفتاح الأرض، وانعدام الشواهد ما كثف من شكه. بضع بيوت بدت تائهة، أو هي مثل نقاط متباعدة، أعقبتها شجيرات، سرعان ما تفرق شملها، وبدا الصباح أكثر عذوبة، حيث تجد تيارات الهواء مسحة لتخترق فتحة زجاج الشاحنة الذي بجانبه، ماسحة بهدوء المساحة العتيقة، محركة خصلات شعر رأس السائق المنهمك في التشبث بالمقود. إذ كان أكثر تركيزاً في قيادة الشاحنة إلى الأمام. لا يدري وهو ينظر.. إلى أين يتجه..؟ فقط كان يعثر في نظراته الحيرة والتردد اللتان لا تنمان إلا عن دهشة هذا الرجل، التي ضاعفت من قلقه. كان كتفاه ينطان إلى الأعلى، بينما الشاحنة تسير على مطبات الأرض، تجتازها بقوة، فيما رأسه بدا متشنجاً على رقبته متوترة. ازدادت صلابتها كعمود قصير. ترنح جسده على المقعد، يخفق من شدة تركيزه على فضاء الخارج الذي بدأ ينفتح على صحراء واسعة، سأل نفسه.. هل نحن باتجاه عبورها إلى هناك..؟ وأي الجهات نقصد يا ترى..؟ كل الذي داخله هو صمت مكثف، وطاغ، وسؤال يشده بعنف وقوة. كان يعتبره مفتاحاً لهذا الغموض الذي يكبله، كما لو أنه سجين، لعن نفسه على هذا التصور، مدركاً أن السجين يعرف مصيره، أما هو فلا يعرف المكان المجهول الذي دخله، لذا فإن تحرره من هذا القيد دفعه إلى تصور ما هم بصدد الوصول إليه فقط. فيه رغبة لمعرفة ذلك كي ما يستطيع تصور ما قد يلحق بمثل هذا التصور. أو على الأقل يفكر بما هو قادم، مبعداً المفاجأة من ذهنه، ناظراً إلى تلك الآماد المسترسلة في امتدادها، مسافات تعقبها أخرى، مثل بساط أغبر شاحب، سرعان ما يحدها خط يمتد في البعيد من جميع الجهات، بينما قبة السماء تشكل إناءً مقلوباً يبدد شحوب الأرض وصفرتها بفيض الزرقة الصافية. وشعاع الشمس التي سرعان ما انبثقت من الخط الذي أمامه كنافورة، اتسعت ثم تطاولت كشجرة ضوء التصقت بحافة الخط المستقيم، ناهضة، ومعتلية. صاعدة بالتدريج، وهو يراقبها، مقاوماً شدة الإشعاع الذي انعكس على عينيه المغمضتين تارة والمستعرتين تارة أخرى، محاولاً أن لا يضيّع فرصة ولو قصيرة إلا ويراقب من خلالها هذا الدفق الذي بدا يفترش الأرض، بينما قرص الضوء ينأى في كبد السماء، شعر وقتها بنوع من الدفء والإلفة مع الحيز الذي يشغله. وهو بالتأكيد ما يحس به الآن سائق الشاحنة الذي رافقه منذ مغادرتهما المدينة، ودخولهما في المجهول إلى هناك، لوى وقتها جسده متململاً، ومتحركاً، فيه رغبة للحديث معه، وإزاحة هذا الجدار الممتد بينهما كسور منيع، عندها لم يستطع التحمل أكثر، بل قال:

–شيء جميل أن تكون بمواجهة الشمس وهي تشرق في الصباح، إن منظرها ساحر لا نحس به في المدن..!

–.......

شعر بالخجل والحرج إزاء صمته، وتشنج ساعديه على المقود، لكنه كان واثقاً من استجابته له، ومواصلة استنطاقه، إذ قال:

–لقد خفّت وطأة البرد اللذيذ الذي نحن بحاجة إليه.

–......

–لكن الدفء جميل أيضاً.

نظر إليه السائق نظرة فاحصة، دون أن يتفوه، ثم واصل التحديق إلى الأمام، وهو في قرارة نفسه، كونه استطاع أن يزيح عنه نوعاً من كابوس الصمت الثقيل. فما التفاتته إلا دليل سماعه لما يقوله واهتمامه به، لذا اعتبر ذلك منه مشاركة فيما يفكر به، فازداد حماساً في مواصلة الحديث:

–كما قلت، الدفء لذيذ، مثل البرد المعتدل، ولو أن الإنسان لا يستقر على حال، إذ سرعان ما يضجر لأي سبب. ألا تعتقد ذلك..؟

–ماذا تقصد؟

–أقصد الدفء هذا الذي تسلل إلينا من الخارج.

–الآن يبدو كذلك.

–وربما يستمر أكثر.

–هل صادف أن عبرت الصحراء..؟

–لا.. لم أحاول، هذه أول مرة.

–إذن لا أعتقد كما سترى أنها تبقى كذلك، كل شيء حالة مؤقتة، فقط القسوة ما يدوم هنا، ستتحول الصحراء إلى جحيم.

–كيف..؟!

–هذا ما أقوله لك، لتكون على بيّنة.

–أيتغير الحال..؟

–هذا أمر طبيعي، بل قل ينقلب، هل عبرتها يوماً..؟

–لا أعتقد بالضبط، بل عبرت غيرها.

–أقصد الصحراء، هذه التي تسلك جادتها..؟

–ألا تتشابه مع بعضها..؟

–كلا، فلكل منها خصائصها كالبشر، كلهم يمتلكون قلوباً، ولكن ليست على نمط واحد من الرحمة.

انتبه إلى قوله هذا، مما شجعه على طرح السؤال الذي عذبه، وأثار في نفسه الاستغراب والقلق. لكنه تردد في بادئ الأمر، إذ ربما يواجهه بجفاء كعادته، ولربما بسلوك مغاير يثير حفيظته، وبهذا تفسد العلاقة بينهما. وهو سوف يلازمه في رحلة غامضة كهذه، قال في نفسه.. ترى هل يبقى هكذا يدخل فيما لا يعرف.؟ ثم بادر بسرعة:

–سوف لا تبخل علينا بخبرتك في مثل هذه الطرق.

–لا أعتقد ذلك.

–كيف لا، وأنت صاحب تجربة في اجتيازها..؟!

–هنا تنعدم معرفة ما كنت قد اجتزته. أنت تدخل في الجديد دائماً، وهذا هو السبب في انهماكي على القيادة، وانصرافي الكامل لها.

-هذا يعني أننا ندخل في المجهول..!
-ليس كذلك قطعاً، رغم أنه قريب من هذا، لكن المهم أننا ندخل سوية لأول مرة إليها.
-حتى أنت..؟
-حتى أنا.
-ترى أهي صحراء هذه التي نقطعها..؟
-لا أدري.
-إلى أين نقصد برحلتنا هذه..؟
-لا أدري أيضاً.
-كيف لا تدري وأنت تسير إلى الأمام بكل ثقة..؟
-وإلى ماذا تريدني أن أسير، هل إلى الوراء..؟!
-لا.. لا أقصد هذا.
-من قال لك أني أسير بنية..؟
-هذا ما يظهر عليك من جدية.
-وهل تريدني أن أسير بغيرها نحو هاوية مجهولة..؟
-ولكن كيف لا تدري إلى أين نمضي بسيرنا..؟!
-هذا واقع الحال، كل الذي أعرفه، وفي كل مرة أن تحدد لي العلامة الأولى، بعدها يبدأ السعي إلى الأمام، وهم لا بد بانتظارنا ككل مرة.
-من هم..؟
-لا أعرف، فهم يتبدلون دائماً.
-هذا يعني أننا نجتاز المجهول نحو الغامض..!
-ومتى كنا نجتاز المعلوم والواضح..!
-أتروم ما لا ندريه أو نعرفه..؟!
سكت ثم ردد بيأس:
-إنه ضياع يا أخي، ضياع..!!
-لا تتعجل، إنها لا تكون كما تتصور، سوف نصل، لا بد أن نصل.
-إلى أين..؟
-أنت كثير السؤال، يبدو أنك جديد في العمل بمثل هذه الطرق البرية..!
-طبعاً، أنا لا أعرف عنها شيئاً.
-دع الأمور إذن تجري بشكل طبيعي.
-ولكن ألا يجدر بنا أن نعرف إلى أين نذهب في رحلتنا هذه..؟
-هذا غير مهم.
-أنت تحيرني، ألم تكن لك تجربة في ذلك..؟
-هذا صحيح.

-إذن، أنت تعرف الهدف.

-لا أعتقد.

-كيف..؟!

-إنه يتغير في كل مرة، كما قلت، لذا واريت السؤال منذ بدء رحلاتي الأولى.

-ولماذا..؟

-لأن الرحلة التي تلي سابقتها لا تشبهها على الإطلاق.

-هذا يعني أننا نسير إلى الحتف..؟!

-ليس هذا بالضبط، لكن سيرنا نحو الذي لا نعرفه، لا يعني الانتهاء، فهناك أشياء كثيرة ستظهر.

-وهل كان الذي هناك أو هنا واضحاً، لكي يكون الهناك أوضح..؟!

-لا تربك نفسك بمثل هذا، بل تطلع إلى ما في الخارج وانتظر، بل تحل بالصبر.

وعندها، سكت فمه عن النطق، لكنه كلم نفسه كثيراً، وبدا كالقدر الذي يغلي ماؤه عن نار شديدة الاتقاد. أين من هذا الذي في داخله..؟ وهل بوسعه الاختيار والرفض، واستدرك.. ما الذي يدفعني إلى مثل هذا الاعتقاد المظلم..؟ ألم يقل أنه اجتاز أماكن كثيرة، ودخل في رحلات متعددة من هذا النوع. وها هو يمسك بالمقود بجانبي ولا يبالي.. ما الذي يخيفني ويحزنني، ويربكني، إنه شديد المراس في ذلك، لذا فهو قليل الاكتراث، بينما أكون أنا غض العود، قليل الصبر، فلأشدد رقابتي على ما حولي بإمعان لأعرف الطريق الذي نسلكه، إنه بلا شك سوف يفضي في أية لحظة إلى مفارقة، وهذا يعني هلاكنا. إنه مكان موحش، بري، شديد القسوة، سيما وأن الشمس بدأت تزيد من وقدها. وها هو النهار الثالث ينتصف، وتتمادى الشمس بحرها وتفاعلها مع المساحات الممتدة اللامعة، كما لو أن زجاجاً مهشماً، قد تبعثر على سطحها المتموج، حيث تشكلت على مرمى البصر، موجات هلامية تعلو عن سطح الأرض. تتمايل وتتلوى كالبخار، إذ تتشكل منها أقواس ودوائر وخطوط، تضمحل وتتداخل لتظهر غيرها، سرعان ما تختفي، فبدت الأرض كأنها سطح ماء عريض ينأى بعيداً. مما زاد من ارتباك الرؤيا أمامه. كان من الصعب التملي والإمعان في كل ما يراه. وضع كفه لصق جبهته، معتقداً أنها تقيه هذا البريق، حين لاحظه الرجل ابتسم قائلاً:

-يبدو أنك تحاول النظر واتقاء اللمعان..!

-لا أستطيع النظر بسهولة إنه يداهمني.

-مَنْ..؟ الشمس..؟

-لا بل ما يصدر من الأرض من بريق لاهث..!

-أخفض الواقية التي أمامك، فهي تفيد أكثر من كفك.

فعل وقتها، غير إنه عانى من نفس المداهمة والإعاقة في النظر، قال الرجل:

-هذا هيّن، وهو نصف الجحيم.

-كيف يكون الكل، إذا كان هو النصف..؟!

-تصور ذلك في مرات ألجأ إلى خلع ملابسي لأني أختنق.

-ها أني لا أحتمل ما أرتديه، إنه ثقيل كالقيد، كيف تستطيع احتماله..؟!

-تستطيع كما تحملنا غيره، سوف تستطيع.

غير أنه زاد من ضغطه على نفسه، كما كان يقول له الرجل في كل مرة، الواقع أن ما حوله هو الذي داهمه وشدد على عنقه وزاحم أنفاسه، وليس ثمة من خلاص كما يبدو. ربما تكون رحلة هذا الرجل هي الأخيرة وهذا يعنيه

أيضاً ما دام قد رافقه في سيره داخل هذا الجوف الغامض. لا يعرف ما الذي في داخل الشاحنة، لا إلى أين تكون رحلـــــــــــــــتهم..! عنــــــــــــــدها خلــــــــــــــع ملابســـــــــــــــه، فظهـــــــــــــر

كمومياء، وما شجعه على ذلك أن الرجل بادر بترك المقود من بين يديه، خالعاً ملابسه، داساً إياها كخرق رطبة إلى جانبه، لذا فإن فعله هذا شجعه على مثل هذه المبادرة التي شعر بعدها بالارتياح، بعد أن داعب الهواء جسده الرطب، إذ سرعان ما تلاشى كل شيء، حيث تحول إلى لسع الجمرات التي ترمي جسده بحرقة متعاقبة، لم تكن عنده رغبة في الكلام على الرغم من كثافة الأسئلة. كان من الصعب التخلص من تشابكها وإلحاحها. لكنه يشعر بالغثيان. بدا مثل بندول يزداد رخاوة، يتمايل على هدوء مثل خيط رفيع يأخذه الهواء الداخل، يقاوم بارتخاء كيما لا يقع على كتف السائق. شيء من النعاس المشوب بالدوار، وبين الفينة ينتبه ليجد السائق ما زال يتشبث بالمقود، بينما الشاحنة تجتاز الأرض الممتدة كما لو أنها تضاعف من سرعتها للخروج من طريق واسع. فيما يدور في رأسه السؤال كأنه في حلم.. كيف أسأله عما هو داخل الشاحنة، التي سكن داخلها كل شيء منذ يوم أمس.. قال في نفسه،.. إنه ضرب من العبث والسذاجة، فلو كانت هناك بضاعة لاستقر كل شيء عنده، لكن ثمة حركة وخطر وارتطام، كان يسمعها، مما تأكد له أن ما يحتويه جوفها المحكم الإغلاق أجساداً بالتأكيد. كانت تزاحم بعضها البعض في جوف ضيق، ساخن لا يسع لحركتها وتجوالها، كما كان يفترض ويتصور. كان الارتطام وقتها آخذاً بالازدياد، والشاحنة تسير، شاقة لنفسها طريقاً وسط المطبات والمفاجئات، بينما الوقد والسعير يزدادان أكثر، بحيث اعتقد جازماً أن هذه الأفواه ما هي إلا بوابات الجحيم بعينه، ترى كيف يكون الجحيم إن لم يكن كهذا..؟ وهل ثمة حرارة أكثر من هذا..؟ لعن نفسه على هذا الخاطر، حيث أحس بحرارة وصعوبة في ازدراد ريقه الذي مسح سطحاً خشناً ما إن حاول دفع لعابه حتى شعر بأن حرقة شديدة تمسك به وتحرقه، عندها انتبه فجأة إلى انعدام الحركة داخل الشاحنة، مما أثار في نفسه الاستغراب والقلق، وود لو نبهه إلى ذلك. كيف تنعدم مثل تلك الحركة وسط اضطراب صندوق الشاحنة الكبير أثناء سيرها، ثم أنه لا يدري ما الذي كان يشيع الحركة والارتطام..؟ إنه لا يدل على حيوانات، إذ لا أصوات لثغائها، لكنه لم يستطع كبح سؤاله، بل ابتدى:

-ألا تلاحظ انعدام الحركة داخل الجوف الخلفي للشاحنة..؟!

-هذا لا يهم.

-كيف، منذ فترة وأنا أنتبه لذلك..!

-ربما خلدوا إلى النوم.

-خلدوا..؟ من هم..؟!

-لا أدري، أقول هكذا.. ربما.

-وهل يستطيع المرء النوم وسط سعير ؟؟..؟!

-ما شأننا نحن، تحركوا أو لم يتحركوا.

-كيف، ألم نكن المسؤولين عن إيصالهم..؟

-هذا صحيح، وها نحن سوف نوصلها، أقصد الشاحنة.

-ولكن على أية صورة سيكون وصولنا..؟

-ماذا تقصد..؟

-أقصد سنحاسب على سلامتهم.

-ومن قال لك ذلك؟ إنهم يريدون وصولهم بالكيفية التي خططوا لها.

-لماذا لم يضعوهم في عربة مكشوفة ألم يكن أفضل..؟

-ومن هم، إنك تفترض أشياء غير موجودة..!

نظر إليه بتساؤل وغرابة، كما لو أنه يعني سذاجته. أحس بالخجل من مبادرته هذه، قال مستدركاً:

-لا أقصد، فقط كنت أعتقد أن هذا يكون أفضل.

-مكشوفة..؟ كيف يا أخي، إنهم أحكموا كل شيء على بضاعتهم في الجوف.

-بشدة..؟!

-بشدة.. نعم بشدة وكما رأيت وبالشمع الأحمر.

-لكنهم لم يصدروا حركة ألا تتفقدهم ولو لبرهة.

-عما تتحدث؟

-عما في الجوف.

-وما شأننا نحن يا أخي، لقد أصبحت رفيقاً متعباً.

-ألأني أشير إلى الصحيح..؟

-وأي صحيح تقصده؟ أن نتدخل في ما لا يعنينا، كيف..؟

-لا.. إنه يعنينا.

وصمت، مصغياً إلى أية حركة قد تنقذه من هواجسه الملحة لكن عبثاً كان ذلك، لذا فقد انقاد خلف هذا الجري المتداخل، والوقد المتصاعد، والذهول يقيده. ولم يجد في نفسه الجرأة والقوة على المبادرة بالسؤال الذي ألح عليه وهو يصغي إلى انعدام الحركة داخل جوف الشاحنة. لقد ضاعت أصواتهم وسط هذا الجوف. تصور أن استغاثتهم كانت تملأ كل الأرجاء، وتمتد في رأسه. والرجل لا يبالي بكل ذلك، كل شيء تحول إلى أفواه ذئاب جائعة، تعوي وتنهش. لا يدري ما الذي كان في جوفها، إنها ليست حيوانات، وإلا كانت قد وضعت في ناقلة مكشوفة كما قال له. غير أنه ازداد شكاً في طبيعة الخطوات والارتطامات، ثم انقطاعها فجأة منذ فترة طويلة.

ولم ينم ليلتها فوق عراء الأرض وخشونتها، بل داخلته الوساوس، بينما السائق قد استسلم لرقدة طويلة كالجسد الهامد. كانت الأصوات تداهمه. دار دورتين حول الشاحنة. حاول العثور على ثقب يستطيع من خلاله كشف ما في داخلها، لكنه وجدها مغلقة بإحكام شديد، وجدرانها ملساء حديدية لا منفذ فيها، استقر جالساً وقتها. كانت الأصوات تتكاثف في رأسه، بعيدة ونائية، بينما موقد النار تركه صاحبه يستعر أمامه ولبث هكذا مراقباً، وربما أوهم نفسه بذلك، حيث انتفض على هزة توقظه، وها هو اللهيب يزداد أكثر، لقد طالت الرحلة، وهو ما لبث داخل هذه الشاحنة السائرة إلى مصير مجهول. لا شيء هناك ولا حركة هنا، لم تشفع كل توسلاته ورجائه معه، ولا برد الليل من بث الحياة داخلها، شاعراً بانفصاله الكلي عن هذا الرجل غليظ الطبع والمشاعر، هل يمكن أن يكون هكذا، مليئاً بالقسوة. ألم ينتبه هو إلى انعدام الحركة، وطغيان السكوت الذي يغلف الجوف، ثم السعير الذي ازداد وقده. كل هذا لم يحرك فيه الإحساس بضرورة فتح باب الشاحنة وتفقد ما في داخلها..! كان منقاداً إلى رحلة طويلة جداً، لا يدري هل انتبه الرجل إلى مضيّها هكذا..؟ هل هو حلم..؟ أم إنه يعيش داخل حقيقة. وكم أخذته هذه الأفكار، ونأت به حيناً، واقتربت أخرى. غير إنه تأكد أن ما يجري حقيقة لا غبار عليها، وهي ليست محض تصورات مريضة، فهو مثل تائه وسط بحر متلاطم، يتشبث بقطعة خشب صغيرة، فما عليه إلا أن يمسك بها فقط، وليس في رأسه لحظة الخلاص من وسط هذا التيه والتشبث والضياع الصحراوي الذي أخذ بخناقه، خاصة ما كان ينبعث من رائحة، سرعان ما تضيعها حركة الهواء الحار إلى خارج حيز القيادة. أدار وجهه نحو الجوف، وركز حاسة الشم لديه، أخذ نفساً طويلاً، سعل إثره، شاعراً بالاختناق، راح يسعل، ووجهه يعرق ويحمر، قال بصعوبة:

-هل تشم رائحة ما..؟!

-لا.. أنا لا أشم شيئاً، ليست لي حاسة، لقد انعدمت.

-إنها رائحة كريهة..!!

-ربما تأتيك من الصحراء، فالذئاب تفترس الحيوانات الصغيرة، وتترك بقاياها في العراء، ربما ثمة جمل تركه أصحابه بعد أن نفق.

-لا إنها رائحة تلاحقنا.

-ماذا تقصد بتلاحقنا..؟

-إنها تنبعث من داخل الجوف..!

-لا أعتقد.

-بل أنا متأكد.

-وهذا أيضاً لا يهم، اترك الأمور كما يريدون ريثما نصل.

-كيف إنها رائحتهم، إنهم يتفسخون..!

-من هم..؟!

-مَنْ في داخل الجوف..!

-لا أعتقد، أن هذه الرفقة، رفقتك سوف لا تستقر على خير.

-ماذا تقول، أي رفقة..؟

-رفقتك، وتدخلك..!

-هل نترك الرائحة تزداد، ونبقى صامتين..؟!

-قلت لك، هذا لا يهم، ألم يعرفوا ذلك هم..؟

-المهم أننا نعرف.

-لقد فات الأوان وهم بانتظارنا.

-من هم..؟

-لا أدري.

-كيف لا تدري يا أخي وأنت من يقود الشاحنة؟!

-أقودها، غير أني لا أعرف من الأمر شيئاً.

-أرجوك دعني أقم أنا بعملي.

-يبدو أنها سفرة مشؤومة هذه، وستجلب لنا المتاعب..!

-تقول مشؤومة، وأنت تعرف الحال الذي وصلنا إليه..!

-ماذا تعني..؟

-السكون، ثم التعفن.. ألم أنبهك على صمتهم..؟

-وماذا كان بيدي لأفعله لهم.

-ألم تلاحظ الشمع الأحمر..؟!

-ما به..؟

–نرفعه، نفتح أبوابها، نطلق الهواء لهم.

–ماذا تقول..؟ اترك الأمر، سوف نصل، لا بد أن نصل، ثم يحسم الأمر مثل كل مرة، سوف تعتاد هذا.

–إلى أين.. يا أخي أنت تقتلني..!

–إلى هناك، ألم أقل لك إلى هناك.

وخلد إلى السكون منهاراً. سكون الموتى يقيده، والذي استمده من الوهلة الأولى، وهو يسلم جسده إلى ذبذبات سير الشاحنة، وحرارة جوفها، ودخوله الصحراء، والرائحة الكثيفة، رائحة التفسخ الخانقة التي يشمها لوحده، فربما سيتبدد كل شيء، ويتعرى ما خفي عنه، وهما مقيدان إلى نقطة نائية، حيث الاستقرار، الاستقرار هناك..!!

❑❑❑

فسفساء امرأة

قصة: سوزان خواتمي

جاء وقت الحب..

إنها صفقة جديدة مع الحياة..

كل ما مضى كان لأخرى وعلي أن أحاول من جديد..

نزعت عن ساقي الجوارب البيضاء ورميت في القمامة حذائي الأبيض القديم كحذاء أبي قاسم الطنبوري، وألحقت به المعطف الأبيض، أما قبعتي التي أثبتها عند منتصف شعري، فتركتها قارباً ورقياً يسبح في البركة الراكدة أمام المستوصف.

ها أنا امرأة صعبة، قدم راسخة.. قبضة ثابتة، عظام صلبة لا تلين، ولكن!

خبرتني أمي أن مجيئي إلى هذه الحياة لم يكن سهلاً، ولادة متعسرة أربكت (الداية) أم حسنية وجعلتها تتصبب عرقاً فيما أصابعها العشر تعجن البطن المنتفخ.. صرخة انبثاق.. القليل من الصمت المرعب.. وبكاء مولود.

يمكن لصغيرة بخرز عينيها وخرقة ملوثة تلفها أن تصير مصدر فرح.

انطلقت زغرودة، فعائلة جل أفرادها من الذكور، رحبت بالطفلة الجديدة، شرط أن لا تكون عامل جذب لأخريات..

وهذا ما لم ألتزم به، بعدي تتالت أخوات ست، الواحدة تمسك بيد الأخرى، كفرقة دبكة، جميلات حقاً، لكنهن كثيرات.

هزت جدتي أناضولية الأصول طرف عصاها، وعدتنا ثم شهقت: أمان يا ربي أمان.

سرد طفولة

في الخامسة من عمري كنت ألعب مع ابن الجيران الذي يشبه مايكل جاكسون، صعلوك يدعي العظمة، كأنه فأر هارب من أحد المسلسلات الكرتونية، يبدو لي خارقاً، نفتعل معركة بأسلحة من عرانيس الذرة، وأعواد الحمص الأخضر، فيتغلب على كل أفراد العصابة، ويدافع عني بضراوة، ألوذ خلف ظهره مدعية الخوف، لأتقن، دون أن أدري، أول أدوار حواء المسرحية.

معارك الشوارع الخلفية كانت لعبتي المفضلة الأولى، أما حين تقفل أمي باب المنزل، وتمنعني من الخروج إلى الشارع، فإني أجد بديلاً جاهزاً: لوح الطباشير وسبورة عرضها جدران البيت كله.

ضاعت جهود أمي في تنظيف ما كنت أتركه من رسوم وخربشات خلفي، فلستُ أستاذة جامعية ولا معلمة في أي مدرسة، لكنـي عملـت طـوال خمسـة وثلاثـين عامـاً الماضـية فـي مركـز صـحي صـغير، تفـوح منـه رائحـة المـرض، والضمادات القذرة، والدم المتخثر، وسوائل التطهير المركزة..

خطيفة حملني فوق صهوة فرس أبيض، من مدينة قديمة رابضة حول قلعة مهيبة إلى مدينة يمتد نخيلها على طول الشاطئ، قال إنها أرض من ذهب تحت كل حجر كنز ينتظرنا، وكانت أكبر الخدع وإن لم تكن آخرها، عاصفة رملية بعثرت الأحلام وتركت حباتها الناعمة بين جفني، أعركهما، وأكاد أبكي، فلا نحن عثرنا على مغارة علي بابا، ولا نحن اكتشفنا كلمة السر، ولا نحن في بال الأربعين حرامي.

لم أنعم بجذوة الحب، كنا ضريرين خاملين ننطفئ قبل أن تتقد نيرانا، يواسيني: لكني أحبك..

كيف أصدقه، وحلقي جاف وقلبي طبل أجوف؟.. حين علت هضبة صغيرة فوق أمعائي عرفت أنه لم يكذب.

دخلت غرفة الولادة وخلفي شبح الموت، أتلوى من الألم، فأدعو الله من بين صرخة وأخرى أن يسامحني ويغفر لي أخطائي، ظننت أني ألفظ آخر أنفاسي سأموت فعلاً، المولود القادم لم يرد على بالي، كان كل همي أن أتخلص من أوجاعي..

وجوه غريبة بعيون صغيرة وبشرة سمراء أحاطت بي زادت من رعبي، يرطن ويتضاحكن، لو كان لي شيء من القوة للطمتهن، زعيقي لا يحتمل، إنه حس أخرق كتم بكمامة مبللة بمادة مخدرة، سافرت فوق غيمة، طالما اشتهيت امتطاءها، فمن علو سماوي، رأيت عالماً لم يسعني رؤيته إلا بقسر كحولي، وحين فتحت عيني، كان علاء إلى جانبي صغيراً هزيلاً، يثير الشفقة، جاء علاء بعد سبعة أشهر فقط من حملي به، وهو الشيء الأخير الذي تعجل به، فكل ما فعله بعد ذلك كان بمزاج سلحفاة.

شبهة حياة

لكل عقدة حل، أفتل طرفي الحبل وأنفتل معهما كتلة متشابكة من قنب دائخ وعشرة أصابع بليدة، كنت مشعثة الذهن وهذا بعض ما أورثته لعلاء المسكين.

سنوات عمري مرت عبر دوامات مائية، كانت تهدد بابتلاعي عند أدنى تهاون.. فأنا أبحث عن معنى لحياتي المفروضة بأربع وعشرين ساعة، تتكرر سبع مرات في الأسبوع، وثلاثين مرة في الشهر، وثلاثمئة وخمس وستين مرة في العام، لو أني أتقنت عقد الحبال وحلها ربما وجدت مخرجاً.

غـاب زوجـي فـي مقبرة العظـام إلـى جانـب ثـلاث أجداد مـاتوا بـنفس الآفـة، ذلك لـم يعـن لـي إلا مكانـاً أفسـح فـي السرير، وصحناً أقل فوق المائدة، الحب الذي بدأت به حياتي معه، تحول إلى خيبة، ثم إلى شفقة، فالمسكين قضى عمره القصير محبطاً دون طائل، يعد، ويعاود العد، مستخدماً العمليات الذهنية والآلة الحاسبة وحتى أطراف أصابعه.

لا وقت للندم ولا للغفران.

نوبات القرحة لاحقته دون رحمة، يتقيأ فوق السجاد، والوسادات، وفي المغسلة، وفي كل مكان، ليمتلأ البيت برائحة حموضة قاتلة، قاتلة! هل قلت قاتلة؟

معدته التي كانت تطحن الزلط، كما يقال، لم تعد تحتمل ملعقة حساء واحدة.. كل ما يأكله كان يتحول

اندسست في الفراش، كانت المرة الأولى التي يدير لي ظهره، تقلب زوجي من طرف لآخر ومات..

ربما حزنت، ليلتين، وفي الغالب أسبوع، لكني لم أعد أنتظر شيئاً أو أحداً، تربصت بي العيون، فلم ألتفت، رسمت كحلاً جريئاً في قلب عيني واتخذت طريقاً مختصراً.

ظل ابني علاء يتسكع في مساحة المراهقة الشاسعة دون أن يحسم أمره، انطوائي يقف في الزاوية الأبعد مني: أظنه لا يحبني ولم آبه للأمر كثيراً فما الذي جنيته من فائض الحب.. تحولت بعد وفاة زوجي إلى امرأة لا تلفت نظر أحد فلا وقت أضيعه في المتاهات المضللة.

غرقت في عملي الإضافي، متعب قليلاً لكن بفائدة.

إنها حقن تنشط الذاكرة وتحفز الخيال، زبائني من الأثرياء والمعدمين ومع الوقت ازداد الطرفان وزاد الإقبال تلاحقني الاتصالات الهاتفية وألبيها دون تردد، فاحت مني رائحة السبيرتو وتورمت محفظتي.

لم يكن ازدياد مدخراتي هو التحول الوحيد الذي طرأ على حياتي فقد نسيت موظفة البنك زبونتها القديمة التي لم تكن لتكترث لها وصارت تستقبلني بابتسامة احترام عريضة، تضيفني بكأس عصير على حافته قطعة ليمون مشطورة، وترشدني لسبل استثمار رصيدي.

ميلاد طارئ

أسافر في إجازات استرخاء أحتاجها بين الحين والحين.. في صالة الانتظار لأحد المطارات الكبيرة شاب وسيم يجلس إلى جانبي وماس خاتمي يلمع في حدقتيه. يبتسم لي بوداعة فألتفت إليه:

"أظنك في الستين.."

يسألني وهو يعض شفته، ثم يضيف بوقار "أليست كذلك يا سيدتي؟".

ستون عاماً، واووووو إنه عمر يبعث على التثاؤب.

صارت لي تجاعيد رقيقة حول العينين، ومثلها عند زاويتي الفم، خدود ذابلة، بشحوب كلسي غير مؤذٍ، ونمش أشهب فوق ظاهر الكفين، عروق نافرة، رعشة خفيفة تكاد لا تلحظ، تنبعث مني رائحة حمضية.

"تجاوزت الستين ولا أشعر بالاستياء".. أخبرته، وغرور شبابه يقتلني كمداً.

قياساً لما انقضى، أبدو الآن أقصر قليلاً مما دون عني في بطاقتي الشخصية. المضحك في الأمر أن أصدق ما بقي فوق تلك البطاقة المهلهلة، خطوط متداخلة لحبر أزرق، أما الصورة القديمة بالأبيض والأسود فهي لشابة لا أشبهها ولا تشبهني، لها ملامح ضبابية، وابتسامة متقشفة، وشعر أملس أسود، وسذاجة لا تصدق.

عندئذ أتلمس بشرتي التالفة وأبتسم بصعوبة.

إنه جسد ينزع للهرم، لا حيلة لي، لكن تحت شيخوخة الأدمة حيوية امرأة شابة بدأت للتو.

❑❑❑

حقّ الجار

قصة: عبد الحليم أبو عليا

دقّ الباب بخجل، مبتعداً قليلاً، ليفسح المجال لمجيب أن يراه ويسمع صوته، أجابه صوت نسائيّ ناعم، من وراء الباب:

من الطارق

-جاركم الأستاذ محمود يا أختي

-أهلاً وسهلاً.. أهلاً وسهلاً.. لحظة من فضلك يا أخي؟

وقف أبو سامر حائراً، كيف يبدأ الحديث، ماذا سيقول لهم، أيقول؛ كثر القيل والقال، والشائعات عل كل لسان في الحارة، وأن حق الجار يملي عليه مكاشفتهم بالحقيقة، وهل هناك ما هو أشد مرارة وصعوبة من مكاشفة المرء بعيبه، في مجتمع سادة الزيف والكذب وغياب الضمير..؟

أشعل لفافته والحيرة تعقد لسانه، كيف سيكون موقفه، إن كان زوجها في البيت، ماذا سيقول له؟

يا لبؤس موقفه..!! لام محمود نفسه على تسرّعه فماله وهذا الموقف المحرج، وما شأنه وهؤلاء الناس صحيح أنه أعدّ حيلة التفاهم حول السطح المشترك وإشغاله، إن خرج عليه الزوج ولكنه يقر في قرارة نفسه، أنه كان عليه أن يتريث قبل الإقدام على تلك المغامرة، فهو لم يحسب حساب ما يفعل لو أنّ المرأة استشرفت وافترت عليه، وجرّته لدفع فاتورة الشرف المهدور الذي يحتاج عادة إلى ضحية، عندئذ ستكون الطامة الكبرى، ومن يدري أيّ جحيم سيفتحه على نفسه، كيف له أن يغلق أبواب جهنم التي ستفتح آنئذ عليه؟ ويحه ماذا فعل بنفسه، وهو الذي يردد دائماً "إنّ كيدهنّ عظيم"، لقد سمع أن سارة امرأة قوية ماكرة، وأنها تتمتع بصلات وثيقة بنفر من ذوي الشأن والمراتب، وأنها رغم المظهر المتزمت الصارم الذي تبدو به في الحارة يقال إنّ لها تأثيراً قوياً على أحد أصحاب النفوذ، يشفع لها –حسب ذمّة الرواة. جسد غضّ وشكل جميل كما يشاع،

ومن يدري فقد تجعله هو الأستاذ الوقور عبرة لمن يعتبر في الحيّ كله. وإذا صحّ ما يقال عنها، فلا بد أنها تتربص فريستها، ضحية على شاكلته، تغسل بدمائها دنسها وشرفها الملطخ بالوحل، طال انتظاره، وساوره شيء من الخوف والكثير من القلق، للحظات فكر أن يقفل عائداً، وأن يترك الخلق للخالق كما يقال. واستدار يريد الابتعاد، لم يكد يخطو خطوة واحدة حتى فتح الباب، ودعاه صوت نسائي للدخول، كم هو رقيق ناعم صوتها، وتذكر ابن الرومي القائل "والأذن تعشق قبل العين أحياناً". سمّرته الحيرة، أيجلس أم يبقى واقفاً. كم حزن لموقفه المحرج الذي وضع نفسه فيه، ترحّم على والده لقد قضى عمره يسدي له النصائح، "يا محمود افعل كذا ولا تفعل كذا، يا محمود إياك ورفاق السوء، إياك ثم إياك ثم إياك من هذه الفضولية البالغة التي تتصف بها".

لكم نصحه في طفولته ألاّ يكون حشريا، وأنّ حشريته لسوف تجرّ عليه ما لا يحمد عقباه، وها هو الآن ينتظر المجهول، طمأن نفسه قليلاً بأن نواياه خيّرة ولا يريد غير النصح، منزّهاً عن أية غاية شخصية.

كم هو غريب هذا الهدوء المطلق الذي يلفّ هذا البيت الغامض، وغريب أمر هذه الأسرة. منذ سنوات سكنت الحيّ، لم يحاول أيُ من أفرادها الاحتكاك أو التواصل مع أحد أبناء الحي، حتّى حاجياتهم الصغيرة، يجلبونها من خارج الحارة، لا أحد يعرف من أين أتت ولا عدد أفرادها أو كيف تعيش، وفي زحمة أفكاره في لجة الصمت الذي يخيّم على المكان، تناهى إلى سمعه، صوت المؤذن، قادماً من بعيد، يدعو لصلاة الظهر، خفض أبو سامر رأسه، وراح يردد خلف الآذان، علّه يستمد القوة ليواجه ما تبقى من حلقات في هذا الموقف العصيب، والذي لم يعد له حول ولا قوّة. وفحّ بصوت أراد أن يشق به ستار الصمت. وأن يكون مسموعاً:

–لا حول ولا قوة إلا بالله، وأردف في نفسه ما الذي يدور في هذا البيت اللعين..؟!

واقتحمت سارة هواجسه بدخولها المفاجئ وهي تتدثر بروبٍ، يكشف عن نحرها، حاسرة عن رأسها الملاءة التي اعتاد أن يراها تغطيها، كتم محمود شهقة كادت تفضحه، وتكشف وهن مقاومته وبوغت:

–أما زلت واقفاً، يا عيب الشوم "تفضل واسترح، تصرف وكأنك في بيتك يا رجل".

عقدت الحيرة لسان الأستاذ. وقد رأى الحفاوة التي أحاطته بها جارته، وكأنها كانت تنتظر زيارته من سنين. ومما زاد الأمر تعقيداً ذاك التساهل الذي أظهرته في إبداء شيءٍ من محاسنها، لم يكن يتوقع أنها على ذاك القدر من الجمال، أربكته المفاجأة، رفع رأسه بوجلٍ يريد شكرها، لم يسعفه الكلام، وتعثرت الحروف على لسانه، وانسحب لسانه كلّياً، وهو يرى يدها تمتد له بعلبة السجائر، ورغم أنّه يمقت التدخين والمدخنين. ولم يدخّن في حياته قط، لم يملك سوى الامتثال لرغبة وكرم هذه السيدة اللطيفة، أشعلت له اللفافة بدلع زعزع تماسكه وتوازنه تماماً، وكاد أن ينسى ما جاء من أجله، واندفع يردد بسذاجةٍ، "ما أطيبك، ما أروعك أيتها الجارة الجميلة" شكرته برقة زائدة، واستأذنته دقائق معدودة، تعدّ فيها فنجان قهوة، ولكنها ما لبثت أن عادت متعثرة، تظهر الكثير من الارتباك والخجل وداهمته بقولها؛

عفواً أستاذنا، هل زوجتك في البيت.

–لا، لقد ذهبت في زيارة لأهلها.

–حسناً، فهذا فأل خير.

ولم يدر الأستاذ ما الخير الذي عنته الجارة، في غياب زوجته، وكأنما لاحظت جارته ارتباكه، تداركت الموقف قائلة؛

لا تذهب بعيداً أستاذ، فقد قصدت أنه سيكون لديك الوقت الكافي، حتى نتمكن من الوصول إلى حلٍّ حول موضوع السطح المشترك، ثمّ. أرجو المعذرة، أستاذنا. لا يوجد في البيت قهوة، هذا سنضطر للاستعانة بكرمك بإحضار طبخة بنّ، إن تكرمت، سامحه الله زوجي، لقد ذكرته بالأمس لإحضار البن ولكنه نسي على عادته، فهل تسمح يا جار...

لم يتركها تتم عبارتها وفي لمح البصر أحضر علبة البن كاملةً، وعاد يلهث، رشته بابتسامة، حاولت أن ترصد فيها كل معاني الإغراء، وأقبلت عليه تشكره وتمطره بعبارات الاعتذار، وبينما راحت تعدّ القهوة، قطع شرود الأستاذ، صوت "خرمشة" في الخزانة، وحين عادت متهللة باشّة، وقبل أن تضع الصينية أمامه، فاجأها بقوله، "جارتنا الغالية، يبدو أن شيئاً ما "يخرمش" في الخزانة على كل حالٍ، أنا لدي خبرة بالتغلب على الجرادين إذا رغبت في أن أخلصك منه" أطلقت سارة ضحكةً مغناجة وبين موجات ضحكها، راحت تلومه سامحك الله يا أستاذ، وهل تعتقد أن في هذا البيت النظيف، ممكن أن توجد كائنات كهذي، لا عليك يا جار، واطمئن، إنها قطتي الغالية "سوزي"، والآن حول

موضوع السطح، لماذا تغلق بوابته بين فينة وأخرى، رغم عدم استعمالك له، فما صعدت مرة إلى هناك، وصدفت أحداً منكم، فلماذا تغلق الباب بالمفتاح أستاذنا العزيز..؟

وشعر الأستاذ محمود أنه جاء إلى الفخ برجليه، حاول جاهداً أن يشرح أنّه جاء من أجل موضوع آخر، والكلمات تهرب من لسانه وهو يرى سارة تسخو بما لم يتوقع، لقد راح "الروب" ينحسر تدريجياً، كاشفاً ما أسكر خياله، من مكونات ذلك الجسد، حركاتها غير مقصودة، فلماذا يذهب بعيداً مثلما قالت، وراح يرغم نفسه على غضّ البصر والكف عن ملاحقة ما يتكشف من جسد سارة. وكي يخرج من أفكاره، سألها؛ "أين جارنا لنتفاهم معه حول استخدام السطح" فأجابته

–لا تشغل بالك، قليلاً وسيحضر.

واستأذنته لتهاتف زوجها، ونهضت برشاقة والأستاذ يختلس ويتمتم "والله من حق الجيران أن يحسدوا زوجها على هذه الفاكهة الطازجة..!

لا ينكر الأستاذ محمود أنه في المرات القليلة التي لمح فيها جارته، وهي تشطف الدرج، لم يتمالك نفسه من معاودة اختلاس النظرات عبر العين السحرية في الباب كلما سمع صوت الماء ينذلق على الدرج، ويعلل تلك المحاولات الآثمة بمرض الفضول الذي يلازمه، وما يتداوله الجيران حول تلك المرأة اللغز، فهي تغادر الحارة صباحاً متشحة السواد، ولا أحد يعرف إن كانت تعمل في وظيفةٍ ما أم لا.

وبدورها لم تشف غليل الفضوليين، والأستاذ محمود يتساءل لماذا حكموا عليها بالسقوط وكل ما ساقوه من أدلة، أنّ سيارة فخمة سوداء اللون، عاتمة الستائر، دأبت على إيصالها معظم أيام الأسبوع، وأن تلك السيارة شوهدت تتوقف أمام البيت، ويترجل منها رجل يبدو عليه هيبة المسؤول، وهكذا جزم البقّال أبو سليم بأن السيارة على علاقة برجل ذي نفوذ، ساورت محمود بعض الشكوك ولكن ما الذي يدعو امرأة على هذا المستوى من العلاقات أن تبتاع بيتاً في حيٍّ شعبي فقير، لم يهن عليه ما يرددهُ المتقولون، ورأى أن من واجبه لفت انتباهها، لما يشاع وما يمكن أن تكون غافلةً عنه لقد فكر كثيراً وتردد أكثر قبل الحضور، ولأن زوجها أرسل في طلبه عدّة مرات، اعتبر هذا اليوم فرصة ذهبية لعلاج الموضوعين: السطح والدعاية المغرضة.

وعادت سارة تحمل صينية الفواكه، متهللة، مرحبة بالضيف العزيز كما أسمعته، لقد دوّخته هذه المرأة فهي غاية في الرصانة في الشارع، ولا يبدو عليها أنها لاحظت مراقبته لها، وهكذا فإن حق الجار على الجار واجب عليه أن ينبهها فرب غفلة أوردت هلاكاً وخراب بيت!

وأما اليوم ازداد عليه الأمر التباساً، فالتناقض ما بين مظهرها في الشارع وما يراه الآن، يبدد يقينة ببراءتها، فما الذي تريده هذه المرأة وما هي حدود الحرية التي تمنحه إيّاها، ولعن نفسه ألأمّارة بالسوء، فمهما كانت المبررات، فمن العيب أن يظن الجار بجيرانه سوءاً، وأشاح بوجهه متفادياً الفتنة الماثلة أمامه، مستعيذاً بالله من شرور الشيطان، ودون أن ينظر إليها قال :

–تأخر زوجك أليس كذلك..؟!

وقربت وجهها منه، وهي تصوّب بعينيها سهام الإغواء، وبرقّةٍ همست:

–هل مللت جلستنا، سامحك الله يا أستاذي، زوجي سيتأخر، فاليوم الخميس، وهو غارق في حساباته وجمعياته، وأنت اليوم أعزب. من غير شر. وأمامنا الليل طويل، وأنا أعاني الوحدة كل يوم خميس كما ترى. وعادت تقول بصوت مرتفع، ألست من طرق بابنا وجئت من دوت موعد مع زوجي. وعادت تهمس؛ "عفواً، لا أقصد الإساءة، وأهلاً بك في كل وقت"، ونهضت إلى الباب تحكم إغلاقه، وعادت تهمس؛ "هكذا أفضل أليس كذلك يا أستاذي"، ولفظت كلمة أستاذي بطريقة مقطعة ممطوطة.

لم يعد محمود يدرك لماذا حضر بالضبط وكأنه وقع في عالم مسحور ورد متلعثماً

–نعم، نعم يجب إغلاق الحارة نعم، عفواً أقصد الباب، الباب، فألسنة السوء لا ترحم، شكراً للباب، أغلقي الأبواب جميعاً أيتها الجارة الرائعة ونهضت وهي تردد "سمعاً وطاعة يا أستاذنا العظيم، طالما كانت تلك رغبتك، فانتظرني قليلاً" خرجت وتاه محمود في عالم السحر الثري، أية نعمة هذه التي ساقتها الظروف دون مقدمات، كم هي جميلة ورائعة، وهم لم يسئ لجار قط.. ولكن الجار للجار وإن جار فما بالك وإن لم يجر.

تأخرت سارة "يا لهذه المرأة الساحرة، لسوف يقابل لطفها بلطف أكبر، سوف يهبهم حق استخدام السطح متى شاؤوا، بل سيمنحها مفتاحاً له إن شاءت، وسمع تكتكة قرص الهاتف، ولكن نعومة صوتها حرمته معرفة طبيعة المكالمة مع من تتحدث، وحين عادت بادرته؛

–بناءً على إلحاحك، اتصلت به، فحثني على القيام بواجب الضيافة، ريثما يعود، فأبو عصام سيتأخر قليلاً، وقد خولني الوصول معك إلى حلٍّ يرضي الطرفين حول السطح، فهل لديك مانع، ثمّ وبنظرةٍ حملّتها كل ما تملك من سحر، باغتته هل قصّرنا بواجب الضيافة يا أستاذي العزيز..؟!

–نعم، لأ.. لأ.. سلامة واجبك أيتها الجارة اللطيفة، ولكن هل يمكنني الخروج إلى الحمام.

–طبعاً.. طبعاً، البيت بيتك يا رجل، هذا هو الطريق، تفضل.

تبعها الأستاذ واندس في الحمام، علّهُ يسترد شيئاً من توازنه، ويلجم جماح نفسه الآثمة، إنها فرصته الوحيدة لاستعادة تماسكه، بعيداً عن تأثير هذه المرأة الفاتنة، لم يكن به حاجة إلى الحمام، ولكنه قرأ ذات يوم، أن الماء البارد يساعد في هدوء الأعصاب وتخفيف التوتر، ولا بدّ له أن يستعيد ذاته فما يجري لم يعد لغزاً، ولا يبرره حسن النوايا، وهو أستاذ محترم وينبغي أن يظلّ كذلك، وسارة، يالها من امرأة في جمالها يسكن الشيطان، وأيقظه من أفكاره صرير الباب الخارجي، فخرج من الحمام مسرعاً، وحين لمحها، كانت قد أخذت زينتها كاملة، بادرها:

–هل حضر أبو عصام

–لا، لا ولكني أحكمت إغلاق الباب الخارجي حسب طلبك..

لم يعد محمود يذكر إن كان طلب منها ذلك، وعاد إلى مجلسه، وهو مصمم على الصمود أمام الفتنة الجارحة، اقتربت منه، يسبقها عطرها المسكر، وراحت تقترب منه أكثر فأكثر، وعاد الأستاذ يفقد ما صممّ عليه منذ دقائق فقط، وشيئاً فشيئاً لم يعد يرى غير سارة تسكر بصره وبصيرته. وبهمس أقرب إلى الفحيح قالت له:

–أستاذي، هل تتكرم بالسماح لجارتك بنشر غسيلها على سطحك، لا أظنّك تخيب أمل جارتك بك، وإذا كان جوابك، بنعم، أريدك أن توقع لي على ذلك على ورقة صغيرة، كي أثبت لزوجي أنّ لدي القدرة على الحوار والتفاهم على عكس ما يتهمني به دائماً، فهل تبخل على جارتك الأمورة بتوقيعك الجميل، أتدري بأنني سأحتفظ بهذه الورقة كذكرى إلى الأبد، شاهد إثبات على أول نجاح لي، فهيا أستاذي وقّع لي ها هنا..!

أربكته الفتنة الماثلة أمامه، وتداعت كل أركان صموده، ثم ما الذي يخسره لو سمح لجارة جميلة لطيفة أن تؤنسه بوجودها على سطحه وراح يتمتم؛

–ولو يا أم عصام، بيتي والسطح وصاحبه ملك هذا الجمال. وراح يوقع على عجل منتظراً عطاءاتها القادمة. وتناولت أم عصام الورقة، وبحركة أثملته، دستها على مرأى منه في صدرها وراحت تخطر أمامه بجسدها الرشيق، وعادت تقترب منه أكثر فأكثر، وجحظت عيناه، وهي في كل لحظة تفاجئه بما لم يتوقع، وبينما الأستاذ محمود يغطّ في خيالاته ودون مقدمات انطلق لسان سارة بصوت مرتفع "يا ناس.. يا جيران.. أنقذوني.. أنقذوني" وانفلت لسانها

بأبشع الشتائم. وفي حمى جنونها أخذت تركل وتمزق قميصها، وفي غمرة ذهوله.. هربت الكلمات من لسانه، وراح يتوسل إليها بالإشارة والكلمات المتلعثمة "يا جارة.. يا جارة.. لقد أعطيتيني طلبك.. أعطيتك طلبي.. أعطيتك طلبك.. فماذا تريدين بعد"؟. ولم يكد يتم عبارته المبعثرة، إلا والكلمات والركلات تنهمر عليه من كل حدب وصوب، ومن بين أرجلهم راح يسأل من أين دخل هذان الرجلان ومازال الباب مغلقاً، وقبل أن يتمكن من النهوض ويمسح الدم النازف من جبينه، تقدم منه عنصران من رجال الشرطة، وضعا "الكلبشات" في يديه، حاول جهده استجداءهم مؤكداً أنَّ في الأمر لبساً ما، وأنّه أستاذ محترم، ولكن سارة واصلت صراخها "اقبضوا عليه. لقد حاول الاعتداء عليّ، هذا المربيّ العاق" استجداها، استحلفها، ألا تدمّر حياته، أشهر مرت وقضبان السجن تقبض على أنفاس الأستاذ محمود، ويصرخ في وجه محاميه "أي تهمّة موجهة إليّ، حتى أقضي كل هذه المدة في السجن" والإجابة الوحيدة بأن توصيات خاصّة من رجل مهم تصل تباعاً، حتى أقضي كل هذه المدة في السجن" والإجابة الوحيدة بأن توصيات خاصّة من رجل مهم تصل تباعاً، تتعلق بقضية الأستاذ..! وحين صرخ بوجه القاضي "أين القانون يا سيدي؟ ردّ القاضي بهدوء أيها المربّي لقد بعت البيت والسطح وقبضت ثمنهما كاملاً، وتصر على عدم تسليمهما، رغم توقيعك الصريح على هذا التنازل، الذي يشهد به خطك، وتسأل عن العدل والقانون؟!

نظر الأستاذ إلى الورقة، تأملها ملياً، أراد أن يبكي فضحك.. وضحك.. وضحك، وضجت القاعة بالضحك.

وتوقف محمود عن الضحك فجأة، وقد تذكر نصيحة أبيه، وما تعلمه في الطفولة عن حق الجار واجب على الجار، ولكنه لم يكن متأكداً إن كان قام بذلك الواجب حقاً، وانخرط في ضحك أشبه بالنحيب!

❑❑❑

القَيْبوح

قصة: قادري عبد الخالق- الجزائر

تقول القلة إن دخان احتراق القمامة العمومية خطر بسبب الكيماويات المسببة للسرطان.. ويقول آخرون، الأشد معارضة، إن الدخان لا علاقة له بأي مرض معللين ذلك بقلة استهلاكنا ونوعية فضلائنا. يمكن لهم أن يخطئوا كما يخطئ الناس جميعاً.. لكن الرأي الشائع، هو أن الدخان يحوي أحياناً أقوى أنواع السموم على الإطلاق، تلك التي تخنق مرضى الربو، وتجعل لياليهم جميعاً. خصوصاً في ليالي الصيف القائظة. دخان كثيف يلهب العيون. يغزو المدينة مساء كلما هبت نسمة شرقية.. لذا، في آخر مداولة للمجلس البلدي تقرر بيع حقوق استغلال القمامة الموسومة بـ "قمامة الخنزير" لشركة استثمار أجنبي. لم يكن هذا القرار لضرورة صحية، بل لسد العجز المزمن في عتاد تنظيف المدينة من النفايات المنزلية.

أنا إنسان ضعيف أكسب لقمتي من نفايات الآخرين. ابن المدينة ومن عائلة عريقة. لست نازحاً ولا لقيطاً. ليس لدي ما أحارب به الشر، ولا أملك الوسائل لتغيير وضعيتي. الزمن صعب. زبال بن زبال. ترعرعت وسط الزبالة ونمى لحمي من جود القمامة منذ نعومة أظافري، أغافل الناس ليلاً، وقد هجعوا وناموا، فآتي إلى حاوية القمامة أقتات مع الغربان، الجرذان، القطط، الكلاب الضالة والخنازير البرية. نسيت الذنب الذي ارتكبته، فاجتنبت الكحول والحشيش. شعاري: لن أحترف الشحاذة. وقراري النهائي هو ألاَّ أُسافر خارج بلدي، فأنا لا أحسّ حتى بالرغبة في مشاهدة البلاد الأجنبية. باق هنا ملتصق بالأرض كالعلق. مستعص على الهضم كشوك السمك وعظام الرأس. استوطنتني العفونة، واستسلمت لقدمي تقودني حيث تشاء.

نمت في العراء ملتحفاً السماء، تعرضت للدغ الحشرات، وتغذيت على أوراق الشجر وحشاش الحقول. لم يتغير نمط حياتي ولم يتزعزع بأي شكل من الأشكال بسبب أو بآخر. لم أكن أنتظر إشارة ما أو بشارة بأن شيئاً ما، لا يهم ماذا، قد، أو أنه، سيتغير. كل شيء بالنسبة لي، إما أن النسيان طواه، وإما أن لا عهد لي به. لست بارداً، ولم أكن يوماً ما قاسياً بعمد. ما أمنحه للعالم ليس سوى التحوط والضغينة. شيئاً فشيئاً ترسبت بداخلي القناعة، بأن كل أمل قد مات وأن لا فائدة من العناء. لجمت الخيال عن الأحلام، وضعت أمنياتي، أفراحي وذكرياتي في الخل، حتى صار الشيء الوحيد المهم في حياتي هو القمامة. من زمن قديم وأنا أواجه برد الشتاء، وحر الصيف ببدن رهيف، فشعرت أن الحياة طالت، وأن وحدتي أبدية. لا يهمني أن أُتاجر في الخردوات التي ألتقطها من الزبالة، أو أن أبيع الخبيز والهليون البري متجولاً في المدينة، ولا يهمني كذلك أن أبيع النبق عند أبواب المدارس. كلّ ذلك لا يهم. القمامة ستضمن لي مستقبلاً سعيداً خالياً من الهموم ولامعاً. فالشيء الذي يؤرقني حقيقة هو البغض الذي أراه في عيون الناس. كم تمنيت أن أدخل المدينة، لا

ينظر إليّ أحد، أمر لا يعبأ بي أحد.. هذه المنغصات التافهة لم تكن هي دافعي لتغيير مصيري، ولا تلك الرائحة العفنة التي كنت أحملها معي في حلّي وترحالي. بل كان الأمر بعيداً تماماً عن ذلك. فالصعوبة تكمن في أني عرضة لأن أصبح كتلة متكاملة من الفعالية الفوارة.

أتذكر اليوم الذي نظرت فيه أول مرة إلى القمامة، بدت كبيرة، وواسعة. امتدت نظرتي إلى أبعد ما تستطيع وصوله. كانت تستهويني منذ طفولتي. مهد أسراري الحارقة، فيها معاشي. تعرفني جيداً، تعرف من أكون وتعرف مأساتي الطويلة معها. عزائي وسلواي، كم حنت وأشفقت على حالتي الذابلة وكآبتي العميقة، فتمنحني بهجة ولو قصيرة. فيها أرى مالا يراه غيري، وأحس بما لا يحس به أحد. كنا نتنزه فيها كحديقة، أبي، أمي وأنا.. وعندما نشرع في تمشيط النفايات، بحثاً عن كل ما ينفع، أمي تدندن بأغنيات حزينة وهي تنظف الغنائم تحت عشة من كرتون، صنعها أبي لها خصيصاً لاتقاء الشمس وبحلقة الرجال. ماتت أمي كان أبي ينزهني بمفردي بعد الدوام المدرسي والعطلات ويقف أمام المظلة يرى أمي وأراها، يحدثني كثيراً عن القمامة وعن فوائدها، ويقول:

–هذه القمامة فريدة في بلدي ولا يعرف قيمتها سواي، ثم يطبع قبلة طويلة على خدّي، ونشرع في التنقيب.

مات أبي. وكأن الزمن استكثر عليّ هذه السعادة. أهزُّ رأسي بعنف للتخلص من تلك الصور البالية. الأغبياء هم وحدهم الذين تستغرقهم مشاعر الحنين إلى آبائهم. لم نكن وحدنا، كان هناك خلق كثير، رجال، نساء، وأطفال. يستبشرون خيراً، ويهللون لرؤية شاحنات القمامة قادمة. عندما تفرغ حمولتها. بقضبان معقوفة، ننقض على الكومة، ننكشها ولا ننفض من حولها حتى نسويها بالأرض. المنافسة شرسة. تحدث شجارات من حين إلى آخر، هنا وهناك، على أشياء قد يراها الواحد فيسبق إليها الآخر، لا تنتهي إلا بالدم. البؤساء مساكين، هم وحدهم القادرون على تحطيم بعضهم دون رحمة.

منذ أن تشرق الشمس، وحتى ساعة متأخرة من النهار، تبقى القمامة تمور بالحياة والحركة. بالنسبة للمنخرطين الجدد الذين يزداد عددهم كل يوم وأولئك الذين كان العمر في غروبه.. فإنهم يرتعون في أطرافها ولا يقتربون من الشحنات الجديدة إلاَّ بعد أن ننفض عنها. تورمت عروقهم وتآكلت مفاصلهم المتعبة من جرّاء سنوات التنقيب وتقوست ظهورهم بسبب انحناءات الخنوع والاختباء. الغانمون يندفعون على عجل، بينما الذين لم يواتيهم الحظ يتمشون على مهل، عسى أن يظفروا، آخر النهار بشيء يسدون به فما جائعاً. أما الغاضبون منهم فيضرمون النار في أطرافها ويولون الأدبار. حتى أولئك التعساء جداً، لا يؤمنون إيماناً كاملاً بتعاستهم المطلقة، إنهم في حاجة إلى فجوة صغيرة يكون بمقدورهم أن يتنفسوا من خلالها. القمامة كالغابة. القوي يأكل الضعيف والكبير يبتلع الصغير. أتعرض للمضايقات. في عراك دائم مع البشر، الغربان، الجرذان، القطط، الكلاب الضالة، والخنازير البرية. لقمة العيش المعفرة بالدم والعرق لا ترحم!

كان ثمة نوع غريب، متقد، مضطرب، متقلب، متهور من النشاط لذي، حين أمر وسط المدينة. أفقد السيطرة على نفسي، فأطلق العنان لها في غضب متهور. كانت أفعالي غريبة بالنسبة للمارّة وعصية على التفسير. ليس من شك طبعاً في أن الأذكياء منهم يكتشفون أسراري ويسبرون أغواري، وبإمكانهم التخلص مني. أتضاءل أمامهم كلما نظرت إليهم بإمعان وتعمد، لأتحداهم بقبح ظاهر حتى وإن رمقوني بنظرات جانبية منبلجة بالاشمئزاز، فلا أجد بدّاً من ابتكار حماقات في الشارع. حول فمي، باستمرار، ابتسامة غامضة، حمقاء قليلاً. السبابة محشورة في الأنف تقشر مخاطه اليابس. أبحلق في من حولي رافعاً حاجبي، ثم أعود للتحديق في الأرض محدثاً نفسي بكلمات لا يسمعها غيري. أتمخط شامتاً. أتجه صوب كيس القمامة. على مرأى منهم، التهم ما أستخرجه، كما يلتهم حيوان بريء فريسته في الغابة. تتقزز قلوبهم، يتجمد اللعاب في حلوقهم، يبصقون، يتقيئون أمعاءهم، فما أزداد إلا حبوراً، وأتفجر بدوري بالسعادة التي يلهثون خلفها. يتملكني الإعياء فلا أقدر على شيء سوى أن أتسلل في خلسة، خلف جذوع الأشجار، وأتوارى باستحياء في الأزقة الضيقة وتحت الجسور إلاَّ أن ضرورات أخرى قد حتمت عليّ أن أتعلم فن الظهور في

نفس الوقت في شارعين مختلفين. الضراط وقتما وحيثما أشاء. التبول على الجدران كاشفاً عن عورتي أمام النساء. ترويض المواهب الاستراتيجية بالفرار والاختفاء في الأمكنة الأكثر اختباء.

منفصلاً تماماً عن عالمهم، معزول عمن ينبغي أن أحبهم وعمن ينبغي أن يحبوني. أكياس قمامتهم، صلتي الوحيدة بهم. أبدو مهما فقط، كلما وقعوا في ورطة ما، أو عندما تضيع أشياءهم. يستجيرون بي تحت جنح الظلام، أو خلسة من أعين معارفهم كمن يشتري الممنوعات. يترجونني بكل عبارات الودّ والامتنان. "الله يحفظك افعل ما بوسعك واعثر عليها". فأحدث نفسي بشيء من الغرور. "لقد أصبحت زبالاً ذا شأن. يتحرك بشكل مدروس. يتكلم قليلاً، ويمارس بصمت". أو يستنجدون بخبراتي في المجاري العفنة، عندما يفيض روثهم، فيسد المراحيض والقنوات.

"الله يسترك. زوجتي تقيأت أمعاءها والتحقت بأهلها؟ انظر كيف تصرف الماء، سوف تغرق في الوحل. البيت لا يطاق من عبق الروائح النتنة. الجيران بدأوا يتأففون. يا للفضيحة"!.. فلماذا أطيقها أنا؟ ألم نخلق من طينة واحدة؟ أم نسي أن كل تلك النتانة خرجت منه؟

كنت كئيباً، ربما لأنني ولدت في الشتاء. صموتاً ربما لأنني مسكين. ميالاً إلى الوحدة والانزواء، قد يعود السبب إلى شكلي الدميم. شارداً على المدى الطويل ربما كذلك لأنني كنت بوّالاً حتى سن متأخرة وتلقيت صفعاً متواصلاً من المعلم الذي كان يشم سراويلنا. أما وأنهم لا ينظرون إليّ إلا شزراً فهذا ما لم أجد له تفسيراً، سوى أنني قبيح! لم أعتبر دمامتي، ذنباً ارتكبه، ما كنت أظن قبل الآن أن شكل الرجل عيب يشينه. هكذا أحيا حذراً وخائفاً دوماً. من نفسي أولاً، وممن حولي ثانياً، ومن المرأة والأنوثة ثالثاً. فأنا فقير ويجب أن أعرف حدودي في اعتقادي أن الناس جميعاً يحتقرون الفقير، وخاصة النساء.

وليكن، فأنا قبيح. أحبّ القبح.. فيه شيء غريب، دائماً يشدني ويسحرني وعند كل نظرة وعند كل ابتسامة أنسى كل الخطايا. حينما أنظر لأول مرة في وجه قبيح تتغير ملامح وجهي من القلق حتى أني أصير مرتكباً بعض الشيء، ذلك الارتباك الذي يتوارى وراء تعابير الوجه المختلفة. تؤججني نظراته المملوءة بالخجل والسحر والغموض. وشيئاً فشيئاً يغويني، يحيرني ويغزوني، مثلما يفعل بي شيء قيم يلوح ويختفي وسط كومة القمامة، فتسري فيّ رعشة الاضطراب، تلح عليَّ إلحاحاً، وتستحوذ عليّ، الرغبة في الوصول إليه بأقصى سرعة لامتلاكه، ثم مسحه من الأوساخ، تقبيله ودسه برفق وقداسة.

كم ألوم أولئك الذين لا يعرفون قيمة القبح المقزز وينفرون منه. خصوصاً أولئك الذين يتهافتون على الجمال. تلك التحف المنحوتة من شمع، التي تتطاول إليها الأيدي وتصبو إليها الأنفس. في الشارع وسط الناس، في كل مكان يحلّ، تطارده النظرات. تلعق الأعين تموجات جسده، من الجيد إلى الأقدام، متتبعين انحناءات لحمه. فيشرعون أحلامهم في انتظار الموعد العزيز، الموعد الروحي، موعد الاستمناء!

الجمال باهظ التكلفة، وعمره قصير كالورود. خصوصاً ذلك الجمال الفرعوني الذي عيناه تتألقان بالزهو ويختزن المتع والذكريات لأيام الشيخوخة. تلاطفه يغضب. تضايقه يغضب. تترك له العنان، يتضوع عبيره إلى كل الناس. ترعاه، تسقيه كل صباح، تهب له روحك، وما يفتأ يذبل. أما القبح وديع أمين كالكلب وفيّ. يمرّ دون أن يجلب الانتباه. حيثما ترميه ينمو. ولو في سبخة يسمق ويعمر. باق مستعص على الذبول. وهل يعرف الشوك الذبول؟ ليس من الضروري أن يكون جميع الناس في هذا العالم جميلين؛ هذا أمر طبيعي، فالقبيحون أيضاً ضروري وجودهم، حتى يفهم الآخرون، كيف أن القبح قاس، فهل في مقدورهم التخلص منه؟".

كان قد أنهكني الترحال، جائباً دروب المدينة، خائضاً غمار القمامات، متكبداً جروحاً لن تندمل، معانياً هزائم لا يمكن لأية طغمة إعلامية أن تحولها إلى انتصارات. تحركت في نفسي تلك الرغبة الدفينة في أن أبدو كآدمي وكبقية

خلق الله. في هذه الفترة بالذات كان عملي، بين القمامة والسوق قد أخذ ينمو بسرعة، فَرِحْت أبحث عن ذريعة لاستمرار حياتي التي لا لزوم لها. كنت سأبصق على السوق ومن فيه وألم سلعتي وأذهب، عندما رمقتها تتلصّص، تنهش بعينيها خيالي،

تنظر إليّ والشهوة تسيل من عينيها. لم أكن أنظر إليها ولكني كنت أراها. أصابتني رعشة لذيذة وبدأت تلك الأمنيات المخللة تتنفس بداخلي. مجبول على الابتسام. في أول الأمر، لم أكن أثير اهتمامها أبداً، عدتني واحداً من حثالة الشارع الذين مصتهم المدينة، حولتهم إلى مدمني كحول وحشاشين ثم صدت عنهم، لا هم لهم في الحياة سوى التطلع إلى أرداف النساء. في أثناء تحوّل عينيها، أو أثناء ردها على الزبائن يقع بصرها عليّ. إنها لا تطيل الوقوف عندي. مجرد نظرة عابرة، ثم تشيح بوجهها عني بسرعة. أقتنص هذه اللحظة، لأعبر لها عمّا يختلج في أعماقي. فقلت لنفسي: قد تساعدني على ترميم حياتي، وتعيد أموري إلى نصابها إن الشتاء قادم يطرق الأبواب. فلتكن تنوري الذي أصطلي به في أوقاتي الباردة، ومطمورتي التي أردم فيها أسراري.

نتجاور في رواق بائعي الخوردة. نتبادل كلمات عن غلاء المعيشة، ارتفاع الأسعار، وازدياد عدد الأرامل في السوق بضاعتها المعروضة على قطعة بلاستيك تتمثل في؛ حزمتي مماسك، مجموعة من الإبر من مختلف الأطوال، علبتي حنة، خمس ربطات صغيرة من الكحل، مرودين، ربطتي عر عار، رطلي غسول بلدي وبلوزة بالية، ذات صدر منقوش بعقيق باهت. نظراتها المتعبة، يجب أن تبعث فيّ إما الحياة أو الموت. كانت تخفي شعرها تحت خمار أسود رخيص، حذاؤها المطاطي يعود إلى تاريخ بعيد، وتتدثر بجلباب مغربي مهترئ عند الرقبة، قد انتشرت عليه بقع من الزيت والأصباغ لا يمكن إزالتها. برغم ذلك فشكلها وحركاتها تشي بأنها تخفي تحت أسمالها لحماً طرياً.. عندما استقر نظرها عليّ مرة أخرى، رأت عيناي تتفرعان كعيني كلب شارد قد بلغتا فحوى الرسالة.

كيف اطمأن لها قلبي بهذه السرعة؟ لا أدري. المهم أننا تحدثنا طويلاً وبدون عقد نقص. كانت الصور والحكايات تتدفق بازدحام وسلاسة عجيبة. أفرغنا جعبتينا عن آخرهما. أكثر فأكثر بدا أن مرحنا مشحون، وفي كل منا تغلي وتفور هواجس وتداعيات، وأن الجلسة ستتفجر في آخر السوق. تجاوبت معي بإعجاب كبير وهي تجيل النظر في أشيائي المعروضة على قطعة بلاستيك أزرق، حفنة مسامير، ثلاثة عشر براغي، فردة مقص، قدر ذات يد واحدة ورضوض من كل جانب، دلو من غير يد، أزميل مدبب، مطواة صدئة، ميكانيزم راديو مسجل، كومة من لوائح الإلكترونية وربطات من أسلاك كهربائية لينة والقاسية. فبادرت بسؤالها. هل طعم اللقمة في أفواهنا كطعمها في أفواه الأغنياء؟ هزّت رأسها وقالت:

–سيان أن تكون مغفلاً أو فطناً، كيساً أو سوقياً، متعلماً أو جاهلاً. المهم كيف تأتي باللقمة إلى فمك. في هذا الزمن الصعب، لا يعيش إلا الظالم أو اللص. إذا أراد الإنسان أن يعيش هنا، عليه أن يتواضع. يقبل قليلاً من الظلم، وحتى الذّل والحقرة.

كثيراً فتّشت عن الكلمات، وطويلاً بقيت أحدّق إلى المرأة. كبحت جماح أفكاري، واقتربت منها في خشية. تناهت إلى أنفي رائحتها وهي مقرفصة وسط بضاعتها. لم أشعر بإحراج لتلك الرائحة العطنة، رائحة امرأة منهكة تنبعث من تلك الملابس الوسخة. لم يكن لديّ أيما إثبات يدل

على موهبتي، ولكن عندما أناطت اللثام عن وجهها، أفتر ثغرها عن ابتسامة رائقة، ولم يبد أثراً للأسنان. رأيت وجهاً نحيلاً انحفرت عليه تجاعيد فقر فضحت سيرة حياتها. لم تخني موهبتي فقد كانت دميمة. الجمال للفقراء نقمة. استبشرت خيراً بمنظرها. حمدت الله وطار قلبي من الفرح. اقتربت منها أكثر. بدا على وجهها الاحمرار وتخثر الدم. تململت وقالت: لا تقترب أكثر.. (دون زواج).

لم تستوعب إغراءاتي، المهم أن حصونها المنيعة استسلمت. خوفاً من انقضاء مدة صلاحيتها، ونكاية في العجائز اللاتي يبعن سقط المتاع في السوق وينعتنها بالبائرة، بهزة من رأسها وافقتني على الزواج. كم مضى من الوقت. لا

أدري. تحدثنا طويلاً. لم نبع شيئاً. أردت أن أهدي لها تلك البلوزة، كي لا تتهمني بالطمع في مالها. فقالت: صدرها عريض وأنا ليس لي صدر وما عليّ يكفيني.

جمعنا سلعنا. شحنتها في عربتي. خرجنا من الممر الضيّق المزدحم وابتعدنا عن السوق. بكل المودة التي داهمتني على حين غرة. جنباً إلى جنب واضعة يدها على العربة، تتقدمنا مواكب البهجة، كنا نسير في شارع طويل معبد ونظيف، تحيط به من الجانبين منازل أنيقة. المحلات التجارية مفتوحة، المقاهي غاصة بالناس وعلى الأرصفة يتدفق الراجلون. تساءلت عمّا يمكن أن أقوله لها، لأن الصمت بيننا غدا محرجاً. هل أحدثها عن آخر كتاب قرأته؟ أم أناقشها بإسهاب في القرارات الاقتصادية الجديدة؟. حينما تقترب العربة منهم يفسحون الطريق. إذ علاوة على إشراق المدينة، فإن الناس فيها ودودون وطيبون كما لا يوجد مثلهم في أي مكان آخر. أما القدرة على الكلمة الطيبة والحركة الرقيقة التي بها يداعبون رؤوس كلابهم. فحدث ولا حرج. لم تكن لديّ أدنى فكرة عمّا يجوز قوله لها وعمَّا لا يجوز. من حين لآخر كان يتناهى إلى مسامعنا من الأرصفة وشرفات المقاهي تعليقات ساخرة:

–الزبلة وجدت أختها!

–الجميلة تأسر الوحش!

–القاذورات تعرف بعضها!

أحنيت جذعي على العربة، ابتسمت نشواناً. توقفت وابتسمت أكثر إذْ تراءى لي ما يوحي بفأل جميل. سرب من طيور البجع يرفرف فوقنا فيحمينا من وهج الشمس! واصلنا المسير، انعطفنا نحو القمة في الطريق الشمالي المُترِب، المُفضي إلى حي "ابْنِي واسكت" المُطمئن خلف جبل سيدي المطلِّ على المدينة. أسكن في هذه الحي الضيّق، حيث البيوت واطئة، متلاصقة، بلا فتحات بينها. يستند بعضها على بعض، كأنها لا ترغب في أن يمر أحد بينها، تكاد تشكل بيتاً واحداً كبيراً من الصفيح، يبدو وكأنه زريبة بهائم. على أطراف مجاري المياه الآسنة، أعشاب نبتت وحدها. أطفال كبروا وحدهم. حيوانات كذلك كبرت وحدها. كان الموت يطرق أبواباً كثيرة، فيختطف أطفالاً صغاراً، دون سبب مفهوم هذه الرقعة المسكونة بالوحشة والفراغ، تصطخبُ بالدسائس، النميمةَ، السحر الذي تمارسه القوادات، الشجارات بالسواطير والسكاكين والزجاجات المسكورة. الدعارة والأجنة الملفوفة في أكياس البلاستيك. خيّل إليها أنها ارتادت هذا المكان قبل زمن طويل، وأنها تعرفه قبل الآن، وأنه يسكنها منذ الأزل.

عندما وصلنا في النهاية، كان النهار الخريفي المشمس قد شارف على الانتهاء. هيأ كل منا جوارح الحياة. اضطجعنا متعانقين. فجأة حلّ الموت، الخوف، الجوع، الاستحقاقات، الاتفاقيات، التوقيعات، والصفقات الصباح لم يطلع بعد. نهضت من السرير. مشيت مترنّماً باتجاه القمامة. رأيتها محوطة بسياجين. بينهما طريق تجويه سيارات الحراسة وكلاب العسس. وضعوا حاويات لفرز النفايات: البلاستيك، المعادن، الورق، الزجاج.. كل شيء على حدة. تساءلت. هل يريدون قطع رزقنا؟ أم يريدون تجويعنا؟ أنا لن أجوع. أخطف اللقمة من فم الكلب والخنزير ولن أجوع. لم نطالب بمساكن. لم نطالب بالشغل. لم نطالب بحياة أفضل. لم نطالب بقنوات صرف المياه القذرة. لم نقم بأية مظاهرة. كنا راضين بقسمتنا. فلماذا يزاحموننا على برازهم؟ نظرت حولي كانت عيون زملائي منطفئة ومثقلة بالنعاس. قوة عاملة خبيرة ورخيصة، انضمت إلى الشركة. بإشارة من المراقب، رؤوسهم مطأطأة، انطلقوا إلى مناصبهم. في نشاط وهمة، راحوا يفرزون الزبالة. نظرات الحراس الضارية، لم ترعبني. نظر إلي مناصبهم. في نشاط وهمة، راحوا يفرزون الزبالة. نظرات الحراس الضارية، لم ترعبني. نظر إليّ الجوع من قبلهم ولم يقهرني. أعزل إلا من عدة التمشيط لن أخشاهم ما دامت هي بالقرب مني. النهاية حتمية. لن أصمد كثيراً. لكن لن أفرط في القمامة. وليكن صراعي معهم ببسالة حتى النهاية. لن أستسلم بدون معركة. لم يحزني أني عدت إلى البيت خاوي الوفاض، لكن أفزعتني كلاب الحراسة التي

أطلقها عليّ العسس لتبعدني عن السياج. قفزت من سريري فزعاً، مذعوراً، متوتراً، مثقلاً بغيوم اليقظة الصعبة. حينما رأتني هلعاً، داهمتني بالسؤال، وقد ساءتها البشاعة الجسدية لمخلوق قض مضجعه ذعر قادم من بلاد الجراد. كان الفجر ينبلج، في الواقع كان الظلام ما يزال مخيماً وكانت المدينة برمتها ما تزال مستغرقة في النوم.

مغنية – يوم 2002/10/28م

❑❑❑

آفاق

قراءات....متابعات....حوارات

□□

قراءات... قراءات... قراءات

((أوراق عبد الجبار الفارس الخاسرة))

في ضوء مقارباته

في مقدمته لمجموعة "أوراق عبد الجبار الفارس الخاسرة"/1/ للقاص محمد محيي الدين مينو يقول د.سمر روحي الفيصل: (ومجموعته من النوع الذي تتعدد فيه الإيحاءات بحسب القصص، وتتنوع في أسلوبها أيضاً) ص8. لذلك لن تكون قراءتنا لهذه المجموعة شمولية بقدر ما ستكون خاصة بكل قصة على حده، وبالتالي ستكون دارستنا متنوعة المواضيع بحسب ما ستثيره القصص من مضامين فكرية وفنية، وسنحاول الاستفادة من كتاب مينو "فن القصة القصيرة /مقاربات أولى"/2/ بحيث نظهر التوافق أو الاختلاف بين تنظيره وتطبيقه.

(حمارة المختار البيضاء) تكشف المفارقة باكراً

في كتاب المقاربات يتحدث مينو عن تجربته في كتابة قصة "حمارة المختار البيضاء" بقوله: (جعلت الجمع يتفرق للبحث عنها في مختلف أرجاء القرية، وذلك من غير أن أصرح للقارئ في هذه الصفحة أو تلك بصاحبة الضمير المفقودة، لأضمن لقصتي عنصر المفارقة ولحظة تنوير مؤثرة، وحين تيقنت أن الأحداث قد أخذت تتشابك وتتصاعد إلى أعلى، فاجأت القارئ بالعثور على حمارة المختار المفقودة التي كان يظن أنها ابنته أو زوجته) ص 119.

كان من الممكن أن يكون كلام القاص مينو صحيحاً ودقيقاً فيما يتعلق باعتماده المفارقة في قصته هذه أسلوباً لإدهاش القارئ، ولكنه لم يوفق في ذلك لأنه لم يحسن انتقاء عنوان لقصته: إن لم يساهم في بناء أسلوبها فعلى الأقل لا يدمره. فالقاص اختار عنواناً يكشف مفارقته منذ الصفحة الأولى للقصة فاسم الحمارة يتوافق مع ضمير الغائب المؤنث الذي فقدت صاحبته، ولعل إضافة اسم إلى اسم المختار تؤكد من هي المقصودة بضمير الـ (ها)، وتكشف لعبة المفارقة، وبالتالي تخفف من شحنة الإدهاش الذي سيتعرض له القارئ.

التبرير والإقناع

في مقارباته القصصية يقول مينو عن الشخصيات القصصية: (وهكذا تدخل هذه الكائنات النموذجية دنيا القصة قسراً كما يدخل الوليد الدنيا)ص53. وهذا يعني ضمناً أن الشخصية القصصية مسيرة في حياتها ضمن القصة لكن ليس من الضروري أن تكون مسيرة بل ينبغي أن تكون مخيرة فيما يتعلق بأفكارها وتصرفاتها وفق الظروف الموضوعية/ القصصية المحيطة بها، لكن القاص مينو عندما يكتب قصة؛ يمارس سلطته كقاص في إشراك الشخصية التي يشاء في قصته، وأحياناً يمارس هذه السلطة على أفعال وأقوال وأفكار شخصيته القصصية فتأتي أحداث قصته أو بعضها غير مقنعة ولا تحتمل التبرير؛ كما هو الحال في القصة التي تحمل عنوان المجموعة حيث يرجع بطلها عبد الجبار الفارس (إلى قريته عين الغار بعد أربعين عاماً، وعبد الجبّار لا يعرف منها إلا اسمها، فقد غادرها صغيراً، ولم يعد هنالك ما يربطه بأهلها أو بأرضها) ص30. هكذا وبدل أن يقدم القاص ما يبرر به هذا الرجوع

المفاجئ للبطل إلى قريته بعد غيبة طويلة، يقدم ما يبرر عدم عودته بل حتى عدم التفكير بالعودة إليها. وعندما طلب منه أحد رجال الأمن أن يعمل معهم (وافق عبد الجبار من فوره على أن يعمل مع هؤلاء الرجال المتجهمين الصامتين) ص32. دون أن يقدم القاص تصريحاً أو تلميحاً، قبل هذه الجملة أو بعدها، ما يبرر موافقته الفورية علماً أنه (شيخ سوق الخردة) ص32. حسب قول القاص على لسان بطله.

ويقول مينو أيضاً في حديثه عن الشخصية: (لكل شخصية من الشخصيات القصصية ظروفها الاجتماعية وملامحها الشخصية والنفسية، ولها مستوى من اللغة والفكر محدد) ص52. هذا الكلام يخدم فكرة الإقناع في القصة القصيرة وضرورته: إقناع الشخصية بأفكارها وأفعالها، وبالتالي إقناع القصة بأحداثها، لكن يبدو أن لشخصية الأب في قصة "قرنفل أحمر في مفرق الرأس" مستوى فكري غير محدد. فالقاص مينو يعرّفنا عليه في بداية القصة محافظاً إلى حدّ التزمت، يتربد وجهه إذا علا صوت زوجته (أو أسفر وجهها، وإذا استقبلت جارتنا أم حنا في غفلة من عينه اكفهر وجهه، وجن جنونه، لأن صوت المرأة عورة، ولأن أم حنا كالرجل الغريب، لا يجوز أن تدخل بيتاً من بيوت الحارة في غياب الرجال) ص79.

كان انتقاء اسم الجارة موفقاً بحيث لبى الدلالات التي أرادها القاص فيما يتعلق بالاختلاف الطائفي، لكنه يفاجئك حدّ المفارقة التي لم ينوِها هنا بعد عدة صفحات (كان أبي -كما عرفت بعد حين- شيوعياً) ص83.

ربما أراد القاص أن يشير في سياق قصته إلى التناقض الذي تعانيه الشيوعية العربية، وهذا التناقض موجود فعلاً، لكنه بالتأكيد أقل بكثير ممّا لدى شخصية الأب التي جاء في فكرها في جهة مخالفة لفعلها.

السرد وضمير المتكلم

في مقارباته عن السرد والضمير يقول مينو: (يسرد القاص أحداث قصته بضمير المتكلم، وكأنه هو البطل، أو كأن القصة هي تجربته الشخصية، وينظر إلى الشخصيات الأخرى بحسب وجهة نظره هو لا حسب ظروفها ومشاعرها، وذلك على طريقة الترجمة الذاتية) ص62.

وهو هنا يخلط بين السارد -والضمير يحدده- وبين المؤلف القاص وشخصية البطل، إذ ليس من الضروري أن يكون ثلاثتهم واحداً عندما يكون السارد ضمير المتكلم، فقد لا يكون السارد بطلاً وإنما مجرد شاهد على الأحداث ولم تسرد القصة بضمير المتكلم -وليس الغائب- إلا لتكسب مصداقية وإقناعاً. ويتابع مينو: (والأمثلة على هذا النوع من السرد الذاتي قليلة، ولعل القاص السوري خطيب بدلة هو من أبرع القاصين الذين استفادوا من تقنيات هذا النوع من السرد وأنماطه، حتى غدا اسمه أو كنيته -وهو أبو مرداس- جزءاً من لحمة القصة) ص63. وهكذا يؤكد مينو التباس الفكرة حيث لا يفرق بين السرد الذاتي بضمير المتكلم والأمثلة كثيرة جداً، وبين السرد الذاتي الذي يقصده والأمثلة فعلاً قليلة؛ وهو السرد الذي يماهي بين السارد والقاص، وقد لجأ إليه مينو في قصة "ما قاله الليلة لي": (أنا محمد محيي الدين مينو كاتب هذه القصة القصيرة. أقر أن "ما قاله الليلة لي" ليست قصتي، بل هي قصة رجل آخر، يدعى صلاح الدين الخطيب) ص37.

والحقيقة أن اتكاء القاص على هذا السرد الذاتي ليس مبرراً في هذه ا لقصة حيث جاء نافراً عن نسيج القصة التي ما كانت لتختلف فيما لو رويت بضمير الغائب. وأغلب الظن أن القاص أحب أن يجرّب هذا السرد فكان التجريب في هذه القصة رغبة أكثر منه ضرورة.

قصص قصيرة جداً

في مقارباته يقول مينو: (وللقصة القصيرة جداً أسس أربعة تستند إليها، وهي: الموضوع والتكثيف والإيماض والمجاز المفرط) ص38.

وفي مجموعته بضع قصص قصيرة جداً التزمت بالأسس الثلاثة الأولى فقط، في حين لم تلتزم بالأساس الرابع، وعنه يقول مينو: (تظهر القصة القصيرة جداً اهتماماً كبيراً بلغة المجاز لا لغة الحقيقة، لأن مادتها ليست إلا أطياف الواقع لا الواقع نفسه وظلال الحياة لا الحياة نفسها) ص39. ومع ذلك، تفتقر قصصه القصيرة جداً إلى المجاز المفرط دون أن يعني هذا أنها تخلو

من بعض المجاز، طبعاً مثل أي نص أدبي. ففي قصة "الخريف" لا يوجد من المجاز إلا تشبيه جاء في آخر القصة (انتحب مثل ورقة صفراء) ص69. وهذه القصة مادتها الواقع لا أطيافه والحياة لا ظلالها؛ فهي تتحدث عن أب وزع ميراثه قبل وفاته على أولاده الثلاثة الذين (تمنوا له في سرهم عمراً قصيراً) ص85. ورغم ذلك إنها أجمل القصص القصيرة جداً التي ضمتها المجموعة حيث يفاجئك السطر الأخير بأن لهذا الأب بنتاً حُرمت من الميراث، وذلك بمفارقة مدهشة دونما فجاجة.

تقنية القناع

مصطلح القناع شائع في المسرح على أنه وجه مستعار يضعه الممثل على وجهه كي يخفي ملامحهُ الأساسية ويتخذ ملامح الشخصية التي يمثلها. والقناع في الشعر المعاصر كما يعرفه د.خليل الموسى (هو تقانة جديدة في الشعر الغنائي لخلق موقف درامي أو رمز فني يضفي على صوت الشاعر نبرة موضوعية من خلال شخصية من الشخصيات يستعيرها الشاعر من التراث أو من الواقع ليتحدث من خلالها عن تجربة معاصرة بضمير المتكلم إلى درجة أن القارئ لا يستطيع أن يميز تمييزاً جيداً صوت الشاعر من صوت هذه الشخصية) /3/.

ويذهب د.جابر عصفور إلى القول: (إن القناع محصلة العلاقة بين هذين الطرفين أو الصوتين. ولأنه كذلك فهو ينطوي على عناصر منهما معاً، دون أن يتطابق مع أي منهما بالضرورة. قد يكون القناع أقرب إلى هذا الطرف أو ذاك، ولكن القرب شيء والتطابق شيء آخر) /4/.

أما بالنسبة للقناع في القصة فثمة اتفاق –كما أرى– على استدعاء أو استلهام الشخصية التاريخية أو التراثية، لكن ثمة خلاف على الشخصية التي هي (من الواقع) حسب د.خليل الموسى، حيث تجعل مصطلح القناع فضفاضاً، لاسيما في القصة؛ فإذا ما سحبنا تعريفه عليها أصبحت كل قصة هي قصة قناع على اعتبار أن كل قصة قاعدتها الواقع، والاختلاف في حجم هذه القاعدة. وإني أرى أن القناع في القصة أقرب إلى طرف كاتبها؛ وذلك لأسباب: بعضها متعلق بالقناع عامة كالحرية التي يمتلكها الكاتب في اختيار قناعه الذي يناسبه والقادر على إيصال فكره، وبعضها متعلق بالقناع في القصة حيث يطرح القاص –غالباً– مجموعة من الشخصيات أو الأحداث أو المواقف قبل أن يسمح لشخصيته التاريخية بالظهور أو التصرّف، فتحاصر وتضطر للتعامل مع هذه الظروف الجديدة والمغايرة وفق رؤية القاص.

والحقيقة أن النصوص القصصية العربية التي اعتمدت القناع أسلوباً قليلة، قليلة إذا ما استثنينا تجربة زكريا تامر لأن قصصه احتفت كثيراً بالقناع واعتمدت عليه في عدد كبير منها.

والقاص محمد محيي الدين مينو في مجموعته "أوراق عبد الجبار الفارس الخاسرة" استعمل تقنية القناع في قصة "ما لم يروه يوسف بن اسماعيل من سيرة عنترة" حيث يستدعي عنترة بن شداد العبسي، الشاعر الجاهلي والعبد البطل والأسطورة الشعبية، وقد كتب سيرته أول الأمر يوسف بن اسماعيل أيام العزيز الخليفة الفاطمي، وجاء مينو القاص ليكتب تسعة عشر مقطعاً إضافياً كما يفترض العنوان، في الحقيقة كل منها قصة قصيرة جداً قد يجمع بين بعضها رابط ما لكن ما يجمع بينها كلها قناع عنترة.

ولا شك أن الهدف من استدعاء القاص لهذه الشخصية ليس إعادة سرد حياتها ومآثرها وبطولاتها و.. ولا تلقيننا درساً في الاستفادة من تاريخنا الحافل بالبطولة. إنه ينبغي أن يكشف مدى التغيرات التي طرأت على مجتمعنا المعاصر في موقفه من التاريخ والبطولة والشعر والسلطة و...

فعنترة المعاصر هو المثقف الحقيقي الذي (إذا دخل على ملك لا ينحني له) ص55، المقطع 8. والذي يرفض أن يمدح ملكاً حتى لو أنزلت معلقته من أعلى الكعبة (المقطع 4) لأنه قادر دائماً على أن يكتب معلقة جديدة (المقطع 5) وإذا ما أصبح وزيراً للثقافة فإنه سيفرج عن المعلقات السبع (المقطع 7).

وقناع عنترة هو قناع البطل الحقيقي الذي أصبح واعياً للعلاقة بين الغاية والوسيلة؛ لذلك يفضل أن يظل (عبداً أسود كالليل) ص51، المقطع 1. وأن يموت جوعاً على أن يحارب بني ذبيان (المقطع 2) وأن يحكم بالموت على أن يشارك في حرب داحس والغبراء (المقطع 19) والسبب الكامن (لأن دماء الأعراب تذهب هدراً) ص51.

وعنترة الجديد يرفض البطولة ما لم تكن حقيقية فهو يضحك (في سره، وهو يقرأ ما قاله الراوي) ص58، المقطع 14. عن قتاله وطعنه وضربه، ثم يسأم في (المقطع 5) ويطلب من الحكواتي ألا يقرأ هذه السيرة المليئة بالونات منفوخة؛ لكن الحكواتي يتذرع بجوع أولاده. وفي (المقطع 16) يقول عنترة للحكواتي: (اطوِ سيرتي من بين يديك، وابحث عن عمل آخر) ص59. لكن الحكواتي لا يتقن عملاً إلا القراءة، لذلك (ألقى يومئذ عنترة المعلقات السبع بين يدي الحكواتي الذي راح يقرأ معلقة عنترة بحماس شديد، فانفرجت أسارير عنترة، وخرج من المقهى مسروراً مطمئناً) ص60.

ويشارك عنترة في هذه القصة/ القصص أقنعة أخرى ثانوية منها، شدّاد أبو عنترة، وأمه، وحبيبته عبلة، وحصانه الأدهم.

وبعد أن يتكرّس عنترة بطلاً في الحب والحرب والشعر، يأتي القاص في نهاية قصته على إيضاح موقف المجتمع ففي (المقطع 17) يحاكم رجل المباحث عنترة، ويتهمه بمخالفة أنظمة المرور. وفي (المقطع 18) يحاكم الشرطي عنترة، ويودعه في مستشفى المجانين. وفي (المقطع 19/ الأخير) يحاكم القاضي عنترة، ويحكم عليه بالموت.

معطف زكريا تامر

في حوار أجراه الصحافي نضال بشارة مع القاص محمد محيي الدين مينو /5/ يعترف مينو بحضور زكريا تامر في تجربته القصصية قائلاً: (لزكريا تامر حضور طاغ في تجربتي القصصية، وأنا أعتقد أن القصة الجديدة في سورية خرجت من معطف زكريا تامر الذي ترك بلا هوادة تأثيراً كبيراً على أجيال تتعاقب منذ السبعينات إلى اليوم في حركة القصة السورية القصيرة).

والحقيقة أن هذا الحضور واضح في أغلب قصص المجموعة، لكنه أكثر وضوحاً في قصة "ما لم يروه يوسف.." فهي تذكرنا بقصة "رندا" /6/ لزكريا تامر، وهي تتألف من تسعة وثلاثين مقطعاً، كل منها قصة قصيرة، تجمعها شخصية رندا، الطفلة البريئة التي يشاركها بطولة القصة في كل مقطع شخص جديد أو شيء جديد... ففي (المقطع 31) تتعامل رندا مع الليل والنهار، بينما عند مينو في (المقطع 13) يتعامل عنترة مع الليل والنهار أيضاً. بالإضافة إلى أن اختيار مينو لتقنية القناع في هذه القصة ما هو إلا تجريب لأسلوب قليل الورود في القصة العربية عموماً، لكنه كثير الاستعمال من قبل زكريا تامر؛ وإذا ما أردنا أن نوضح أكثر فسنشير إلى المقاطع الثلاثة الأخيرة من قصة مينو، والتي يُحاكَم فيها البطل عنترة. حيث نجد الكثير مما يماثلها في تجربة زكريا تامر في قصة القناع؛ فهو يستدعي سليمان الحلبي، الشاب السوري الذي اغتال الجنرال كليبر قائد الحملة الفرنسية على مصر، يستدعيه في القصة ليحاكمه المجتمع العربي المعاصر على بطولته التي أصبحت جريمة، وما يزيد اللوحة قتامة أن الشهود الذين أثبتوا التهمة هم أهله: أمه وأبوه وأخته.

وفي قصة "الذي أحرق السفن"/8/ يستدعي طارق بن زياد ليحاكم على إحراقه السفن، ويتهم بالخيانة كتهمة عنترة في (المقطع 19)، وأقل ما ينفذ به الإعدام شنقاً.

وفي قصة "الاستغاثة" /9/ يحكم على يوسف العظمة بالجنون كما حكم على عنترة في (المقطع 18).

وفي قصة "الإعدام" /10/ يحكم على عمر المختار بالإعدام شنقاً مرة أخرى....

وإذا ما تابعنا تقصي حضور زكريا تامر في قصص مينو لتوصلنا إلى أن مينو لم يخرج من معطف زكريا، وإنما مازال ضمنه؛ فحتى على مستوى الجملة هناك حضور واضح، وواضح جداً أحياناً كما في القصة القصيرة جداً "القط" التي جاء فيها: (رأى نفسه شرطي مرور، ينفخ في صفارته، فتصيح تواً الديكة، وتبزغ الشمس) ص65. وكنا قد قرأنا لزكريا تامر في قصة "الأعداء" /11/ في مقطع البداية: (نفخ الشرطي في صفارته، فبزغت تواً شمس الصباح) ص5.

خاتمة:

أعترف في نهاية دراستي أن قصص محمد محيي الدين مينو في مجموعته "أوراق عبد الجبار الفارس الخاسرة" هي قصص جيدة بدليل أنها أثارت الكثير من الأسئلة، واستفزتني لمناقشتها ومحاولة إيجاد بعض الأجوبة خاصة فيما يتعلق بالجوانب الفنية التي تعكس متابعة واطلاع مينو على المنجز في القصة القصيرة العربية وقد حاول أن يجاري ما يجرب فيها في بعض قصصه، كما أصدر كتاباً نقدياً عنها بعنوان "فن القصة القصيرة/ مقاربات أولى" وقد قرأنا في ضوئه قصص مينو، فتبين لنا وجود تفاوت –بالغالب– بين التنظير والتطبيق، وهذا يعكس بشكل ما صورة لمعظم الذين كتبوا الأدب والنقد معاً.

هوامش ومراجع:

(1)-أوراق عبد الجبار الفارس الخاسرة -قصص- محمد محيي الدين مينو- اتحاد الكتاب العرب -دمشق- 1999.

(2)-فن القصة القصيرة/ مقاربات أولى -محمد محيي الدين مينو -منشورات مدرسة الإمام مالك الثانوية -دبي -2000.

(3)-بنية القناع في القصيدة العربية المعاصرة -د.خليل الموسى- مجلة الموقف الأدبي- العدد 336- نيسان -1999.

(4)-أقنعة الشعر المعاصر: مهيار الدمشقي -د.جابر عصفور- مجلة فصول- المجلد الأول- العدد الرابع- يوليو -1981.

(5)-حوار مع القاص محمد محيي الدين مينو -حاوره: نضال بشارة -جريدة العروبة- العدد 10387- 1999/9/19.

(6-11)- النمور في اليوم العاشر -زكريا تامر- دار الآداب ط2- 1981.

(7)-ربيع في الرماد -زكريا تامر- منشورات مكتبة النوري -ط2- 1978.

(8)-الرعد -زكريا تامر- منشورات مكتبة النوري- ط2- 1978.

(9-10)-دمشق الحرائق -زكريا تامر -منشورات مكتبة النوري- ط2- 1978.

حسّان العوض

□□

قراءات... قراءات... قراءات

الحوار الخارجي في
رحلة الولد السومري

من بين الطاقات المتعددة التي امتلكها النص الشعري في تحقيق (شعريته) هي قدرته الفائقة في انفتاحه على نصوص فنية متنوعة سابقة أو معاصرة له من جنسه أو من أجناس أخرى، أي أن النص الحاضر يدخل في حوار مع تلك النصوص وهو ما أطلق عليه محمد مفتاح بـ (الحوار الخارجي) وهو ((حوار النص مع النصوص الخارجية الأخرى التي ليست من صميمه -ما يقع بينه وبينها من علاقات تعضيد أو علاقات تنافر))(1)، وقد اندرجت هذه الآلية الفنية التي ترصد انفتاح النص الأدبي على نصوص أخرى تحت مسميات عدة كالتناص أو التعالق النصي أو التوظيف أو المعادل الموضوعي.. وجميعها لا يخرج عن صميم هذه الآلية. وعلى الرغم من أن هذا المصطلح الذي تبنته الدراسة يبدو -فعلاً- كما يراه باختين ((مثقلاً بتعددية مركبة في المعنى))(2) إذا ما تابعناه في أدقّ تفصيلاته وتعقيداته، إلا أننا في هذه الدراسة سنكتفي فقط بعملية رصد الحوار وتأويله.

إن الحوار الخارجي يعتمد كما تعتمد المسميات الأخرى لهذه الآلية على ثقافة الفنان المبدع التي أطلق عليها مفتاح ((الخلفية المعرفية)) التي هي كنز المعلومات بالنسبة له، إذ أنها تحتل حيزاً في دائرة لا وعيه أو ذاكرته الشعرية التي ما إن نراها تستثار حتى نراها تطفو على جسد لغته الأدبية، فإذا كان التراث بوصفه نصاً أدبياً هو (نقطة ثابتة يدور حولها الشعراء وهم يقلون قيمة بقدر ابتعادهم عن هذه النقطة)(3) على حد تعبير أدونيس، فإننا وجدنا شعراءنا قد تمسكوا بحبله المتين فكان حاضراً في نصوصهم الشعرية بأشكاله المتنوعة والمتعددة مع تباين نجاحه فيها، ويأتي القرآن الكريم في طليعة ما تأثروا به لما يحمله النص القرآني من دلالات مكتنزة بالمعاني والصور والقصص والعبر، فنجدها قد انسحبت إلى نصوصهم الشعرية. ولا يقتصر

الحوار على النص القرآني حسب بل تعداه إلى كل أشكال الفنون التي اقتحم النص الشعري حصونها وتسرّب إليها عن طريق لغته، على إن هذا الحوار مع النصوص الأخرى ليس ترفاً لغوياً أو زينة لفظية يسعى إليها المبدع قدر ما هي تنبع من حاجات ودوافع لا شعورية هي المحرك لإقامة هذه الحوارات ومن ثم اختيارها من بين ركام كبير، إذ إن على الشاعر وهو يحاور ما هو قديم أن يزيل عنه غبار الماضي ويلبسه أزياء عصره وتجربته المعاشة، فهذه النصوص (المحاوَرة) كما يصفها لنا تشارلتن أنها (كالقماقم أغلقت في سداداتها تجارب لا حصر لها اختزنها فيها الإنسان على مر العصور والشاعر البارع هو الذي يعرف كيف يزيل عن هذه القماقم سداداتها ليفرغ المكنون المدخر فيها)(4) وهنا يصبح الشاعر خالق لغة تسري به روح الخلق التي يقول عنها بورا إنها (ذات مجال غريب شاسع وهي قادرة على العثور على موضوعها في أي مكان)(5).

أما بخصوص توظيف هذه الآلية في مجموعة (رحلة الولد السومري) للشاعر أجود مجبل الخفاجي فقد جاء على شكلين، الأول: هو الحوار مع النص القرآني الكريم والآخر الحوار مع أشكال فنية متعددة ومختلفة، ففي النوع الأول جاء الحوار محققاً دلالة معارضة لدلالة النص القرآني، إذ أن النص الشعري جاء في جميع حواراته مفتقداً إلى الصور الإيجابية في النص المحاوَر وهو ما يكشف لنا عن أزمة الذات في النص، والأمر الآخر الذي ميّز حوارات النص الشعري مع النص القرآني أن غالبيتها جاءت في خواتم القصائد ممارسة بذلك دوراً سيميائياً علامياً على نهاية النص الشعري ومحققة الضربة الشعرية لما في النص القرآني من دلالات حاسمة ومكتنزة، أما النوع الآخر فسندرسه ضمن قصيدة واحدة وردت في مجموعته هي (من أوراق حُنَين البغدادي) التي جاءت كلها عبارة عن مجموعة من الحوارات المختلفة والمتنوعة إلا أن أبرز ما يميزها هو أسلوب عرض هذه الحوارات الذي تم عن طريق تكنيكسيمي هو (Flash pack) وسنبدأ أولاً بالحوار مع النص القرآني..

في قصيدته (دروس في التلعثم) نقرأ:

إنني أهديك شكاً واثقاً،

أو هدهداً يأتي بلا نبأ يقين

حين يدخر العراء

عويله،(6)

النص الشعري هنا يدخل في حوار مع قوله تعالى: ﴿فمكث غير بعيد فقال أحطت بما لم تحط به وجئتك من سبأ بنبأ يقين﴾(7)، الحوار هنا لا يسير بخط متواز (دلالياً) بل إنه يقوم على أساس المفارقة والتعارض بين حركة الرمز في بنية النص القرآني (الهدهد) عنها في بنية النص الشعري، ومن خلال هذا التعارض أو التقاطع الوظيفي تحقق لغة النص وظيفتها الشعرية ويحقق النص طاقته التعبيرية، فإذا كان الهدهد في النص القرآني استطاع أن يحقق بنية (يقينية) تامة إذ شكل فيها (اليقين) حضوراً تاماً، بالمقابل، كان (الشك) يمثل فيها غياباً تاماً، ففي النص الشعري نجد الصورة مقلوبة تماماً، إذ قام النص بعملية (تغييب) لهذا اليقين وبالمقابل كثّف من حضور (الشك) وهو ما كشفته لغته من خلال بنيتها المراوغة التي اعتمدت في تركيبها على الجمع بين المتناقضات، فإذا كانت صور الشك هي (شكاً/ بلا نبأ يقين) وصور اليقين هي (واثقاً/ هدهداً) فإنهما وضعا في سياق متناقض عمل على تغييب اليقين وإظهار الشك، فإذا رمزنا لصور اليقين بـ (الموجب) والشك بـ(السالب)، فإن العلاقة الرياضية تؤكد ما ذهبنا إليه:

إنني أهديك (شكاً "سالب" × واثقاً "موجب") = شكاً "سالب".

أو أهديك (هدهداً "موجب" × بلا نبأ يقين "سالب" = شك "سالب.

يُضاف إلى ذلك حضور (أو) التي وازنت بين الشطرين فقد كثفت هي الأخرى من حضور الشك ضمن أجواء النص الشعري الذي قام على اليقين القرآني وهو ما يكشف عن سياسة المعارضة التي اتبعتها نصوص هذه الرحلة السومرية مع النصوص القرآنية.

وفي (مرثية الجهات الأربعة) ندخل مرة أخرى في حوار مشابه مع هدهد النبي سليمان(عليه السلام) في الآية السابقة، وإذا كنا رأينا صورة اليقين قد غيبت في النص الشعري السابق ففي هذا النص يغيب عن ناقل الخبر نفسه (الهدهد) عن أجوائه، نقرأ:

لم يأت هدهدنا الفقيد ولا مشت … في النخل ذات ظهيرة أنباء

فـــــإذا بــــــدايات الشـــــروع تلـــــبّسٌ وإذا نهايـــــات الوصــــــول عـــــــراء(8)

فنلاحظ اقتران النبأ ووصوله بـ (الهدهد) ووصوله، إلا أن الأداتين (لم/ لا) لم تكتفيا بتغييب (النبأ) اليقين بل غيبا حامله أيضاً (الهدهد).

لم يأتِ هدهدنا.. (و) لا مشت.. أنباء.

ليعلن النص في نهايته عن الخيبة من خلال الوصول إلى مكان/ اللاجدوى (الضياع).

نقطة الانطلاق ⇔ بدايات الشروع ← تلبس/ ضياع.

نقطة الوصول ⇔ نهايات الوصول ← عراء/ ضياع.

وفي قصيدة (بغداد) نقرأ:

هـــــزي إليـــــك بـــــأي سوســــــنةٍ تتفــــــتح الأزهــــــار فــــــي كفنـــــي(9)

النص يدخل في حوار مع قوله تعالى: ﴿وهزي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطباً جنياً﴾(10). منطقياً إن زهرة السوسن لا تحتاج لأجل تحريكها القوة الموجودة في الفعل (هزي)، فإذا كان هذا هو هدف الحوار فقد حكم النص الشعري على نفسه بالفشل الذريع، إلا أن النص كان يبحث عن فعل إعجاز خارق لقوانين العادة والمألوف قادر على تحقيق صورة تفتح الأزهار (حياة) في الكفن (موت) –مفارقة– لتكون معادلاً شعورياً للذات نحو الآخر (بغداد) وهنا جاء دور الخلفية المعرفية المتمثلة بثقافة الشاعر الدينية التي وجدت ضالتها في الفعل الإعجازي السحري (هزي) في هذه السورة الكريمة الذي حقق (الحياة) للأم وطفلها الوليد (عليهما السلام) ليحقق النص الشعري الدور الإعجازي نفسه.

–النص القرآني← هزي إليك بجذع النخلة← تساقط عليك رطباً جنياً (إثمار) – حياة.

–النص الشعري← هزي إليك بأي سوسنة← تتفتح الأزهار في كفني (إثمار)–ولادة.

وصورة تفتح الأزهار في الكفن بما تحمله من مفارقة تدل على الولادة الجديدة بعد أن كان شعور الذات بالاغتراب عن (بغداد) الرموز العام للوطن مسيطراً على أجواء النص.

وفي قصيدة (إليها) نقرأ قول الشاعر:

فبنــــا مــــن الشـــوق الكتـــيم دفـــاترٌ وبنفســــــج نـــــزف النهـــــار ذبـــــولا

والعمــــــر يرحـــــل كالنهـــــار حبيبتــــي فمتــــى نلملـــم عصــــفنا المـــأكولا؟(11)

مثلما هو واضح أن النص الشعري يدخل في حوار مع قوله تعالى: ﴿فجعلهم كعصفٍ مأكول﴾(12) فإذا كانت الآية الكريمة تشير إلى صورة تشتيت الكافرين وتفريقهم والقضاء عليهم فصورة (العصف المأكول) هي صورة نهائية وحاسمة لمصيرهم، فإن النص الشعري يبدأ في محاولة بنائه من لحظة (الشتات) التي يقدمها ضمن علاقة (الذات/ الآخر) وهذا ما كشف عنه الاستفهام (متى) الذي جاء رد فعل لحركة الزمن المسرعة بالعمر نحو الزوال فجاءت الصورة القرآنية معادلاً موضوعياً للتجربة ودلالة حاسمة لنهايتها.

وفي إنموذج أخير تحديداً في قصيدة (لإيلافنا رحلة الشتات والصيف) التي يدخلنا فيها النص منذ لحظته الأولى (العنوان) في حوار مع الآية الكريمة: ﴿لإيلاف قريش، إيلافهم رحلة الشتاء والصيف، فليعبدوا رب هذا البيت، الذي أطعمهم من جوع وآمنهم من خوف﴾(13)، والقصيدة تمارس بعد ذلك أسلوبها المعتاد في الحوارات السابقة وهو أسلوب التعارض الدلالي مع النص المحاوَر وعليه يكون التحول (اللفظي/ الدلالي) في بنية العنوان: (الشتاء← الشتات، الصيف← الصيف).

هو أساس البناء الموضوعاتي الذي قامت عليه القصيدة، كما إن للحوار دوراً في إنتاج دلالة النص وتحقيق الوظيفة الشعرية للغته. فالقصيدة تنقسم طباعياً على ثلاثة مقاطع، كان الأول والثاني يمثلان رحلة الذات في محيط عالمها وتحديد موقعها فيه

ولكن بصورة رمزية مقنعة ذات إشارات ورموز تاريخية إسلامية (حوارات خارجية) فكانت أجوافها مليئة بغبار الصحراء وأخبارها، فكانت هذه الأجواء أرضاً خصبة لإقامة الحوارات هذه، ولأول مرة يقدم لنا النص حوارَه مع نص قرآني في غير الخاتمة، نقرأ:

شـغَبٌ فـي الهـديل فـي قامـة الصحـ -- و وحلـم بسـاكنيه اسـتخفا

فـي عيـون تشـير عبـر الشراسـا ت إلـى فتيـة تؤثـث كهفـاً(14)

النص يدخل في حوار مع قوله تعالى: ﴿إذ آوى الفتية إلى الكهف فقالوا ربنا آتنا من لدنك رحمة وهب لنا من أمرنا رشدا﴾(15)، فإذا كان الكهف في النص القرآني يمثل مكاناً آمناً من خلال احتماء هؤلاء الفتية فيه فإن النص الشعري يخلق دلالة معارضة لصورة الأمن من خلال صورة الوشي التي مارستها العيون الشرسة لافتضاح أمرهم، الحوار جاء هنا لأول مرة ضمن بنية النص الداخلية في محاولة سريعة عامة لإبراز موقف الذات في محيط عالمها وتماشياً مع الأجواء القديمة التي يسبح فيها المقطعان الأول والثاني:

واسـتفاقت (قـريش) ذات هبـاء لتـرى هجسـها تصـاعد سـقفا

واسـتدار اليتـيم نحـو أبيـه لـم يجـد غيـر دمعـة تتخفـى

كنـت فيهـا (محمـد) البـدء مـا رفّ ربيـع إلاّ وعطـرك رفّـا(16)

النص يدخل هنا في حوار مع رموز دينية (قريش/ اليتيم/ محمد) فنجده يجمع المتضادات (قريش/ محمد) الذي لم يجد غير الدمعة كرد فعل لما لاقاه من قبيلته دلالة على خذلان قومه له محاولاً أن يجعل منها معادلاً لموقف الذات. وفي المقطع الثاني لا تزال الأجواء القرشية تملأ فضاءات القصيدة:

مكّـة اسـتقبلني فتـاك فقـد لا بـ حنينـاً وأوراق الجمـر عطفـا

أينعـت تحتـه الـدروب وصـولا والمزاميـر قـد تهجّتـه عزفـا

مكّـة اسـتغفري خطـاك وضـمير -- ك فـذا الحـب مـلء عينيـه شـفّا(17)

فلا تزال رموز الصحراء ومكة وقريش تمثل المعادل الموضوعي للذات واغترابها وسط عالمها فهي لا تزال ترتدي أقنعتها للتعبير عن طغيان شوقها:

(مكة/ الفتى)⇔ (الوطن/ الذات)، فما مكة سوى رمز للوطن الذي تتوق إليه الذات.

وفي المقطع الثالث يغادر النص أجواء الصحراء وهواجس القرشيين وكأن لغته قد جاءت مفسرة لرموز المقطعين السابقين حتى امتلأت تراكيبه بهواء المدينة لينته النص بفشل هذه الرحلة التي حُمِّلت بالخسارات:

هـذه وحشـتي وهـذي بقايـا ي مشـت فوقهـا الخسـارات زحفـاً(18)

فهذا المقطع يبرر لنا فك جدلية الحوار مع الآية الكريمة الخاصة بالأيلاف وإعطاء تفسير لعملية التحول اللفظي/ الدلالي في بنية العنوان لتكون خاتمة القصيدة:

رحلـة العمـر (يـا قـريش) فصـولٌ مـرّةٌ لـم تكـن شـتاء وصـيفاً(19)

وفي نفي رحلة الشتاء والصيف يتأكد فشل الرحلة وتؤكد الخاتمة دلالة التحول اللفظي/ الدلالي في بنية العنوان وهنا أيضاً جاءت دلالة النص الشعري معارضة لدلالة النص القرآني، وأيضاً، جاء الحوار في النص بوصفه علامة على نهايتها، ويمكن تصوير التعارض بين النصين بهذا الشكل:

النص الشعري	النص القرآني

رحلة العمر (الذات)	رحلة الأيلاف
فصول مرة (سلب)	أمن + إطعام (إيجاب)
شتات + حيف (تفرقة/ سلب)	شتاء+ صيف (اكتمال/ إيجاب)

*سنتناول الآن أشكالاً جديدة من الحوارات الخارجية وردت في (رحلة الولد السومري) ضمن قصيدة واحدة هي (من أوراق حُنَين البغدادي) التي امتازت بتنوع وتعدد أشكال الحوارات فيها التي شملت أمكنة وأزمنة مختلفة وأيضاً فنوناً أخرى كالأغنيات والنصب والتماثيل وغيرها، وأيضاً، من خلال أسلوب عرض هذه الحوارات التي تم عن طريق التكنيك السيمي (Flash Pack) الذي يعني استرجاع صور من الماضي غير مرتبة بشكل متسلسل ومنطقي فيكون الاسترجاع عشوائياً بشكل انثيال صوري معتمداً على التداعي الذي يتم بواسطة الذاكرة وبطبيعة الحال تكون الذاكرة غير ملتزمة بالزمان والمكان، ومن ميزات هذا النص أيضاً أن الحوار فيه قد مثل البنية المركزية الأساسية التي نهضت بالمهمة التعبيرية. والنص بعد كل هذا هو محاولة للتعبير والكشف عن أزمة الذات ضمن محيط عالمها الذي تعيشه، إذ يتحرك النص في حواراته المتعددة وفق ثنائية متضادة (الغربة/ الحنين) إذ يمثل الاغتراب المكاني (الفعل) بينما يمثل الحنين من خلال صوره النصية (الحوارات) (رد فعل) لها، ومنذ اللحظة الأولى لدخول الذات القصيدة تقوم بارتداء إحدى الشخصيات العباسية (البغدادية) الشهيرة وهي شخصية (حُنين البغدادي) وقصة خفّية لتفتح السرد من خلاله على أزمتها وتبثها من خلف قناعة.

تضعنا الحوارات الخارجية في النص في زمنين: الزمن الماضي الذي ارتبط بالمكان الذي ارتكز على المدينة (بغداد) التي هي صورة مصغرة للوطن، النوع الأول من الأزمنة (الماضي البعيد) الذي يعرض لنا بغداد في العصر العباسي وقد جاءت الحوارات بالشكل الآتي:

الزمن-الماضي البعيد---المكان-بغداد العباسية

(الحوارات الخارجية)

*قصة حُنين وخفيه،

*قصة ابن زريق وحوار مع بيته الشهير:

أســـــتودع الله فـــــي بغـــــداد لـــــي قمـــــراً   بـــــــالكرخ فـــــــي فلـــــــك الأزرار مطلعـــــــه

*حوار مع بيت الشاعر ابن الرومي الذي يصف فيه حنينه لوطنه:

ولي وطنٌ آليت إلا---

*إشارة إلى شخصية أبي دلامة،

*إشارة إلى مواعظ البهلول،

*إشارة إلى إمتاع أبي حيان،

*إشارة إلى قصة أبي نواس مع جنان،

*إشارة إلى إسحاق الموصلي وزرياب،

*حوار مع بيت علي بن الجهم الشهير:

عيـــــون المهـــــا بـــــين الرصـــــافة والجســـــر   جلـــــبن الهـــــوى مـــــن حيـــــث أدري ولا أدري

*إشارة إلى حكايات ألف ليلة وليلة التي تتحدث عن بغداد ولياليها،

*قصة استشهاد الإمام الكاظم (عليه السلام) في سجن السندي.

*قصة بشر الحافي،

*إشارة إلى الشريف الرضي،

* حوار مع قصة الحلاج ومأساته،

*الحوار مرة أخرى مع قصة حُنين وخفيه،

فالملاحظ في هذه الحوارات أن المكان (بغداد) يمثل المحور الذي تدور حوله جميع الحوارات التي عرضت من خلال الـ (Flash Pack) الذي قدم لنا صوراً بانورامية من تاريخ بغداد العباسية وكان المحرك لهذه الرحلة هو (الحنين) فجاء الحوار معادلاً موضوعياً له، وقد ارتدت الذات في هذه الرحلة قناع (حُنين البغدادي)، إذ ألحت من خلاله على قضية العودة والانتماء إلى المكان (الأصل).

إذ يبدأ الحوار مع قصة حنين وهذه الإشارات:

حُنين ما عاد إلى البيت،

وخفاه معلقان بالمزاد(20)

وفي ختام هذه الرحلة وقبل العودة إلى الحاضر القريب يعود النص مرة أخرى ليقدم لنا قصة حُنين وضياعه بين الزمان والمكان:

كم ابتعدنا عن هوى بغداد

وكم تناءت الغصون

تحت غيمة من التوعك المديد

كنا نسأل الشهور عن حُنين الفقيد

إن كان إلى بستانه عاد(21).

فالسياق الشعري يضع لنا شخصية حُنين في إطار يتخطى حدودها الزمانية/ المكانية لتصبح شخصية كونية ترمز إلى فقدان الهوية..

أما النوع الآخر من الأزمنة نحو الماضي القريب.

الزمن---الماضي القريب---المكان---بغداد الحاضر

*حوارات مع أمكنة بغدادية مشهورة:

1-ساحة التحرير. 2-باب الشيخ. 3-ساحة الميدان. 4-شارع الرشيد.

*حوار مع أشكال فنية أخرى (رموز بغدادية):

1-ساعة القشلة. 2-تمثال الرصافي.

*حوار مع عنوانات لدواوين شعراء عراقيين مشهورين:

1-قصائد عارية. 2-أباريق مهشمة.

*حوار مع أغنيات عراقية مشهورة وأصيلة:

1-أغنية نخل السماوية. 2-أغنية قطار الليل.

*حوار مع رموز شعرية مهمة لشعراء عراقيين:

1-قصيدة غريب على الخليج للسياب. 2-حوار مع رموزه النسوية (إقبال/ وفيقة). 3-حوار مع رموز البياتي النسوية (عائشة).

*حوار مع شعراء عراقيين يمثلون صوراً عراقية أصيلة:

1-حسين مردان. 2-الحصيري. 3-الواهري.

إذن المكان (بغداد) هو المحور في هذه الحوارات المتعددة، فالشاعر لم يقصد النص المحاوَر لدلالاته عينها قدر ما كان يقصد الحوار مع (النَفَس البغدادي) العراقي الخالص الذي ينتمي إليه ذلك النص، فكل حوار هنا رمز مكاني لبغداد (الوطن)، وقد كشف الحوار عن تجربة الحنين إليها، فالحوارات أصبحت هنا معادلاً لموضوعة (الحنين) بوصفه رد فعل لإحساس الذات بالاغتراب والنأي عن بغداد.

وفي الختام نتساءل: هل استطاع الحوار الخارجي أن يحقق النجاح النفسي للذات ضمن دائرة الاغتراب؟؟

بالإمكان الإجابة على ذلك من خلال اللجوء إلى بنية القصيدة من خلال رصد التغيير الدلالي بين مقدمة القصيدة وخاتمتها.

فالقصيدة تُفْتَتَح بتكرار عبارة (كم ابتعدنا) ثلاث مرات كاشفة من خلالها عن لوعة البعد:

كم ابتعدنا عن هوى بغداد

كَم ابتعدنا عن هوى بغداد

كم ابتعدنا عن أناقة المياه..(22).

أما الخاتمة وبعد تلك الرحلة المكوكية عبر الأزمنة المختلفة التي نقلتنا إليها الحوارات الخارجية (الاسترجاعات) تقدم لنا دلالة جديدة من خلال تغير نسق التكرار فيها:

كم اقتربنا من هوى بغداد

كم اقتربنا من هوى بغداد..(23).

وهذا يعني أن الحوار استطاع أن يكون حلاً نفسياً موفقاً للذات ضمن دائرة أزمتها المعاشة إذ أصبح معادلاً لحنينها وولعها بمدينتها الأثيرة.

وأخيراً، يمكن القول أن انفتاح نصوص هذه الرحلة بأشكاله المتعددة كان واعياً وذكياً لَبى حاجات الكتابة الشعرية (الراقية) شكلاً ومضموناً لأنه كان يصدر من صميم أزمة (الذات) الشاعرة، كما أن النصوص بحواراتها هذه أكدت نجاح اختيار عنوان

المجموعة (رحلة الولد السومري) التي جعلت هذه الرحلة (بانوراميّة) طافت بنا أزمنة وأمكنة متعددة حتى بدت رحلة (كونية) مثلث قصة اغتراب الذات

الإنسانية في مكان ما وعصر ما، كما جعلتها أيضاً أن تعبر عن خصوصية (سحرية) تمثل غربة (الذات العراقية) –إن جاز تسميتها– عن وطنها، فكانت سمة (العراقية) من خلال (بغداد) تامة الحضور في رحلة الولد السومري.

علي عز الدين – العراق

□

الهوامش:

(1)–دينامية النص، محمد مفتاح، 83.

(2)–التناص، تودوروف، السنة الثامنة، العدد /1988/4م: الثقافة الأجنبية.

(3)–الثابت والمتحول: أدونيس، 37.

(4)–فنون الأدب، تشارلتن، 88.

(5)–التجربة الخلاقة، بورا، 16.

(6)–رحلة الولد السومري، أجود مجبل الخفاجي، منشورات اتحاد الكتاب العرب –دمشق–2000، 17.

(7)–القرآن الكريم، سورة النمل/ 22.

(8)–رحلة الولد السومري، 107.

(9)–المصدر نفسه، 47.

(10)–القرآن الكريم، سورة

(11)–رحلة الولد السومري، 107.

(12)–القرآن الكريم، سورة الفيل/ 5.

(13)–القرآن الكريم، سورة الإيلاف/ 1، 2، 3، 4، 5.

(14)–رحلة الولد السومري، 69.

(15)–القرآن الكريم، سورة الكهف/ 10.

(16)–رحلة الولد السومري، 69.

(17)–المصدر نفسه، 71.

(18)–المصدر نفسه، 73.

(19)–المكان نفسه.

(20)–المصدر نفسه، 77.

(21)–المصدر نفسه، 81.

(22)–المصدر نفسه، 76.

(23)–المصدر نفسه، 89.

قراءات... قراءات... قراءات

الكتابة الصحفية المبكرة عند

بديع الزمان الهمذاني

مقدمة:

إذا كانت الحياة سؤال فالموت هو الجواب إنها المحادثة والاتصال مع الناس التي ترتفع بالروح الإنسانية وتنتعش وتتفتت العوائق الذهنية وتتلامس العقول وتتلاقح الأفكار.. إنه سحر الاتصال الفكري، إذ النظرة المتأنية الفاحصة إلى الصحافة تفيد حقاً بأنها ليست صناعة مقيدة بعدد الأسطر أو الخانات والأعمدة أو المقالات بل هي فن التعامل بين أنا السؤال وأنا الجواب.

فهي لقاء بين علامة الاستفهام ونقطة الوقف بين جملة تساؤلية وجملة جوابية وثالثهما نص يشكل العمود الفقري لكل عمل إعلامي، فالعملية الإعلامية تبدأ مع علمنا بواقعة ما فنحولها إلى نص مكتوب وننقلها إلى الجماهير (بالوسائل المتاحة) مع العلم بأن هناك واقعات بقيت طي الكتمان فلم تتحول إلى واقعة إعلامية.

ولادة المقالة الصحفية المبكرة:

إن أول من ابتكر فن المقامات هو بديع الزمان الهمذاني حتى اقترنت باسمه لكن هناك جانب آخر مما كتبه وهي الرسائل التي جمعت في ديوان بعدما جعلت منه الصحفي المبكر ورائد المقالة العربية الأولى، فالكتابة في الشؤون العامة تعتبر من التي أولاها بديع الزمان عنايته واهتمامه والتي اعتبرت رسائله مصدراً للحياة الاجتماعية والسياسية وفي الوقت نفسه ولادة المقالة الصحفية المبكرة.

ومن الغريب أن يكتب الأديب في تلك العصور موجهاً أو ناقداً أو مشجعاً في أمور تعتبر من خصائص شؤون الدولة وفي وقت لم تكن فيه أذهان الحكام مهيأة لمثل هذا اللون من النقد والتوجيه.

وحين كتب كان ولا شك يستهدف الصالح العام سواء أكان خاصاً أو عاماً مستعيناً بقلمه وبمكانته الأدبية الرفيعة: إنه الاتصال الإعلامي الذي له موقف محدد ورأي معّين تبدو ضرورة نشره فضلاً عن كونه له أثر عام.

إنه يُبسّط المشاكل في بلاغة وقوة وبيان وجلاء واضح رائده اللين والأناة حيناً والشدة والعنف أحياناً والواقع أن مثل هذه الموضوعات التي كتبها من سياسية واجتماعية تعتبر بحق المقالة الصحفية الأولى وهي مرآة للعصر الذي عاش فيه.

بداية الحملة الصحفية:

بدأ بديع الزمان حملته الصحفية حين قتل أحد الحكّام واسمه أبو عثمان فكتب البديع يستنكر تلك الجريمة النكراء ويطالب بالقصاص من قاتله فيقول:.. **قتل والله كما تقتل الكلاب، وشق بطنه كما تشق الجراب، وهريق دمه كما يهراق الشراب، وقطف رأسه كما تقطف الأعناب وقعد القصاب آمناً دون عقاب:**

يـــا ضـــيعة الـــدنيا وضـــيعة أهلهـــا والمســـــلمين وضـــــيعة الإســـــلام

والله لئن سكن السلطان العظيم وتغافل وتسامح الشيخ الجليل وتساهل أن الله بالانتصاف لمُلي وأن الله على الانتقام لقوي أدام الله عز الشيخ الجليل في ذهاب ذلك العالم المسلم دون المحنة في بقاء ذلك الظالم المظلم ولئن صاغ لهذا الفاسق ما فعل ليرخص دم المسلم ويراق دم العالم وليصيرن كل سكين منشور ولاية ثم ليتسعن الخرق على الراقع وليس دم المسلمين بيسير عند ربه، ولزوال الدنيا على الله أهون من صبه، أليس الله يقول: ﴿من قتل نفساً بغير نفس أو فساد في الأرض فكأنما قتل الناس جميعاً ومن أحياها فكأنما أحيا الناس جميعاً﴾ المائدة: 32.

والملاحظ أن كاتبنا يصب جام غضبه على مرتكب هذه الجريمة ويصورها بصورة بشعة حتى يؤلّب الرأي العام على القاتل مشفوعة بإنذار واضح ملفوف في قالب من النصح للسلطان بحيث إن لم يقتص من المجرم فستضرب الأمور وتضرب الفوضى أطنابها ويختل الأمن ويتسع الخرق فلا يمكن رتقه ويلجّ الكاتب في طلب القصاص مخاطباً عواطف السلطان مستشهداً بالقرآن الكريم لما يعلمه من قوة سلطانه وبالغ تأثيره في كل نفس، ويتسع المشهد ليصبح المحتوى الإعلامي واعياً ولا يكون كذلك إلا عندما يفسر ويرتبط بشكل تلقائي بصور وشواهد وهي عملية تهدف لا إلى إضافة معارف جديدة وإنما ربطها بمعارف تسمح للوعي بأن يستوعبها.

وإذا كان كل وعي ذاكرة كما قال (برغسون) أي حفظ وتكون الماضي في الحاضر فالكاتب هنا يجعل من وظيفة الذاكرة تثبيت الذكرى البشعة المصورة بقتل هذا العالم المسلم.

ونراه يتدخل أيضاً في توجيه شؤون الدولة في شأن أحد الحكّام في هراة وقد أصدر في حقه أمر نقل إلى جهة أخرى، فكتب بديع الزمان يزكيه ويطلب استبقاءه:

الشيخ الجليل أدام الله عزه يعلم حالة هراة وأهلها في استقصاء النقد وكثرة الرد وشدة الاحتياط في المدح وجرأة الإقدام على الذم وأن الجميل عندهم من وراء جدار والقبيح عندهم نار على منار.. ووردت هراة فوجدت الألسن متفقة على تقريظ أبي فلان.. وتسأله المقام بين أظهرهم وتجزع لخروجه من بلدهم ثم وجدته بعد غالياً في العبودية للشيخ الجليل مستظهراً بأيامه وسألني تقرير حاله وإقامة الشهادة له فخرجت من عهدتها وللشيخ الجليل فيما أنهاه عبده وخادمه العين العالية.

إن الرسالة من حيث الصوغ عادية جداً والحديث في المسائل العامة لا يحتاج إلى الإيغال في الصناعة والصيغة وتتصف الرسالة بالروية والاتزان ففي وصفه لأخلاق الناس (والجميل عندهم من وراء جدار والقبيح عندهم نار على منار) وهذا القول ماثل في كل زمان. فهذا مثال حي على كتابة البديع حتى في الشؤون الخاصة بالدولة والإشارة حتى في حالات نقل العمال أو الإبقاء عليهم فهو كعمل الصحفي

الذي يعطي للذاكرة ما اكتسبته بأمانة مع تحوير بعض الشيء للمادة ويطعّمها بخياله وهنا يصح الكلام عن الإسقاطات في النصوص المكتوبة التي يعرفنا الكاتب على كيفيات اختلاط الحقيقة بمعناها المجرد بحقائق ذاتية يسقطها على مقالته.

الصحافة الشعبية:

ويتابع حملته يكتب يشكو الضرائب المفروضة على الناس ويصور الغلاء والمجاعة تصويراً دقيقاً فيقول.. **وقد علم الشيخ ما مني به أهل هراة من محن الخانيّة ثم ما أرهقهم من الحقوق الديوانيّة ثم ما يزيد عليهم من علاوة المصادرة الحادثة ثم ما كشف الأستار وأظهر العوار وقبح النوار من غلاء الأسعار.**

حقاً لقد أكلت الجيفة وهي خائسة وطحنت عظام الميتة وهي يابسة وعدم القوت وثمنه موجود وتركت العبادات وهجرت النياحات وأفردت الجنائز وتخطى الموتى وهم بالشوارع مطروحون ولقد دخلت الجامع يوم أمس فرأيت تحت كل أسطوانة رجلاً

علياً وكلمت أحدهم فلم يفقه إلا قليلاً: ﴿يا عباد الله تعاونوا على البر والتقوى ولا تعاونوا على الإثم والعدوان﴾ المائدة 2. إنكم تنشرون ثم إليه تحشرون ومن الواجب على السلطان أعزّ الله نصره في مثل هذا العام أن يتعهد الناس بالطعام ويتخّول الرعية بالإنعام ويبذل فيها الرغائب ليؤمن الساكن ولتألف الغائب.

إن بحوث الإعلام والاتصال بالجماهير تقدم صوراً جديدة من زوايا مختلفة مع اختلاف المجتمعات القديمة عن الحديثة في نواح شتى، من أجل ذلك لم يكن التاريخ يعطينا الدلائل الكافية على وجود رأي بمعناه الصحيح في البيئات القديمة، بل أمدنا بالشواهد الكثيرة على وجود رأي واحد فقط هو رأي الحاكم، ومع ذلك فقد ترى صوراً من صور الإعلام والاتصال بالجماهير في ميادين كثيرة وهذا ما يوضّح لنا أن الحكّام لا يراعون الرحمة في فرض الضرائب في زمن انتشرت فيه المجاعة وارتفعت الأسعار حتى أكل الناس الجيف.. إنها تصوير للحياة العامة ولا شك في تلك الحقبة وهي صحافة شعبية ووثائق تاريخية تسجل ما لم يتنبه إليه كثير من المؤرخين إلى تسجيله من أحداث داخلية واجتماعية..

ثم بعد ذلك يناشد في رسالته السلطان بأن يتعهد الناس بالطعام وأن هذه هي وظيفته وواجبه.

في الواقع هذه ليست إلا مقالة صحفية تهاجم الغلاء وتحارب التعسف في فرض الضرائب التي أثقلت كاهل المواطن وتوجه النقد في عصر لم تكن فيه الصحف معروفة. وتبقى الحال سيئة في هراة: فقر.. جوع.. فوضى.. هلاك فلا ييأس كاتبنا بل يمضي في حملته قدماً يتبع الرسالة بالرسالة ويردف المقالة بالمقالة إنها حملته الصحفية وإن كانت أولية.

بديع الزمان صحفي المدينة:

يتسع دور الصحافة والإعلام عموماً في مجالات الحياة الإنسانية فرسائل بديع الزمان الهمذاني كانت تعتبر امتداداً للاتصال الشفاهي، ولكي يتم تحقيقها تحولت إلى خطاب فجسدت الكلام في اتصال حي. وفي رسالة أخرى يوجهها إلى أحد الحكّام..

والمرء لا تكرم خصاله حتى يكرم حمله وفصاله
ولا يسعد بـه جاره حتى يسعد بالطهارة نجاره

ولا ينفّس عن مؤمن كربة إلا من طلب ماء وتربة ولو علم الناس ما بين أيديهم لتركوا ما خلفهم ولو ذكروا ما عدا الله أمامهم لنسوا ما وراءهم إنما الحياة متاع وإن الآخرة هي دار القرار ولا أزيد الشيخ علماً بهراة وأهلها إنه قد شاهد أحوالهم ونفض أموالهم وبزر دخالهم وعرف ما عليهم وما لهم ولم يغب عن ثاقب فطنته إلا القليل ولكني أخبره بما عرض لها ولهم.. فيهم فشت الأمراض الحادة فخبطت عشواء وأفنت رجالاً ثم جد الغلاء وفقد الطعام ووقع الموت العام فمن الناس من لم يُطعم أسبوعاً حتى هلك جوعاً ومنهم من تبلغ بالميتة إلى يومنا هذا وهو ينتظر نحبه ليلحق صحبه ومنهم من لا يجد القوت والدرهم على كفه حتى يموت والباقون أحياء كأنهم أموات ترعد فرائصهم من هذه البوائق وإن هول السلطان أعظم وأطم وأمر المطالبات أكبر وأهم..

وعلى الرغم من هذه الصيحات فلا زالت الحالة سيئة.. ولكن كاتبنا لا يكلّ ولا يمل يظل ماضياً في حملته الصحفية بغيته الإصلاح ووسيلته القلم وميدانه المقالة إنه صحفي المدينة الذي يفتح عينيها على المظالم فيحمل عليها ويلفت النظر إليها، ويؤمّن الصور الإثباتية لمقالته وهو الشاهد القوي، بعد أن برزت قوته كصحفي وبراعته في قدرته على تغيير اتجاه النص إذ تكمن الأهمية في اكتساب ثقة الجمهور وبأن الهدف من كتاباته هو تقديم خدمة فعلية للجمهور، والثقة إذا تقدمت تصبح في صلب أخلاقيات العمل الصحفي.

التحقيق الصحفي:

وفي رسالة كتبها إلى حاكم هراة في نفس الموضوع قائلاً:

.. من هراة ولا هراة فقط طحنتها هذه المحن كما يطحن الدقيق وقلبتها كما يقلب الرقيق وبلعتها كما يبلع الريق والحمد لله على المكروه المحبوب والله ما كتبت هذا الكتاب حتى رأيت جاري يرهب وجاريتي توهب ومالي يذهب وضياعي تنهب وأكاري تضرب ووكيلي يطلب وإن الكلمة بهراة لمختلفة جداً كالضد لا يلائم ضداً فإذا صير إلى خدين كان أحدهما خداً أمرد والآخر

صدغاً أسود.. ولقد حدث بهراة رسوم غبرت ما تقدم واستؤنف ظلم يقطر الدم لا أصبح إلا على باب يردم وساكن يعدم ولا أمسي إلا على دار تهدم ومخدومة تستخدم في كل دار ديوان وعلى كل باب أعوان وفي كل يد ميزان وعلى كل أحد سلطان..

يقول كانط: **العالم لا يعرف كما هو ولكن كما يراه الناس.** فموضوع الكتابة في الشؤون العامة والاتصال بالجماهير كما يراه كاتبنا قد رسم رسماً رائعاً لحياة العصر وآلام الناس إنه صائغ المبدأ الأول للتحقيق الصحفي الاستقصائي وتعريفه: **وجود واقعة ما أو ممارسة أو عمل غير شرعي من كثير من الوجوه أو عمل يتعارض مع مصلحة المجتمع أو في الأقل لا تقبله أغلبية الناس على أنه مسموح به.** أليست إحدى وظائف الصحافة المحافظة على حقوق المواطنين والدفاع على مصالحهم؟ ومن ثم الكشف عن أي ممارسات منحرفة والتي اعتبرها بديع الزمان مسؤولية وطنية واعتمد على الحقيقة في جذب النظر والوعي وإيثار الاهتمام.

إن مفهوم الحملة الصحفية كثيراً ما يختلط على الكثيرين وينظر إلى التحقيقات الساخنة على أنها هي الحملات الصحفية، بل على العكس فالحملة الصحفية ليست جنساً قائماً بذاته شأنها شأن التحقيق أو الحديث الصحفي بل هي فن استخدام الأجناس الصحفية من أجل إنجاز هدف ما، فالحملة تستخدم الخبر والصورة والمقالة والتحقيق والرسالة.. إنها فن توظيفي يقوم على عدد من العناصر.. كأن تكون هناك مشكلة تهم الرأي العام أو هدفاً يتسم بالوضوح من البداية حتى النهاية ثم جمهور متحمس للقضية وأهدافها. والواقع أن بديع الزمان كان يهدف من وراء رسائله مواكبة العصر ووصف الفوضى في الضرائب والأمن وظلم الولاة ولم يتخلف كاتبنا عن تسجيل حياة وآلام الناس وشكواهم فضلاً عن معالجة مشاكلهم وأحياناً ينبه الحكّام إلى قضايا سياسية وحربية أيضاً.

الخاتمة:

إن من يستعرض رسائل بديع الزمان الهمذاني فسوف يعثر على الكثير من التحقيقات الصحفية والأدلة القاطعة التي تبرز بصورة قاطعة لا لبس فيها الدور الإعلامي الكبير الذي لعبه كاتبنا في إنجاح مقاصده.

إن الصحافة المغذاة على الثقافة وسعة الاطلاع تقف على أرض صلبة من القوانين والمقاييس والدراسات فلم تعد تلقائية بل أصبحت جزءاً أساسياً من حياة الفرد والمجتمع ككل.

❐

المصادر والمراجع:

1-بديع الزمان الهمذاني رائد القصة العربية والمقالة الصحفية د.مصطفى الشكعة دار الكتب الطبعة الأولى 1983 بيروت.

2-ديوان رسائل بديع الزمان الهمذاني طبعة الجوانب بالأستانة.

3-الفن ومذاهبه في النثر العربي د.شوقي ضيف طبعة أولى د.ت.

4-مجلة الفكر العربي معهد الإنماء العربي العدد 50 السنة الثامنة بيروت.

5-مجلة الرسالة -سلسلة مقالات عبد الوهاب عزام- المجلد الأول من السنة الثالثة.

6-بديع الزمان الهمذاني بين المقالة والرسالة مأمون الجنّان دار الكتب العلمية الطبعة الأولى 1993 بيروت.

7-المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم وضع محمد فؤاد عبد الباقي.

8-الصحافية اليومية د.سامي ذبيان. دار المسيرة الطبعة الثانية 1987 بيروت.

9-محاضرات أُلقيت في الجامعة اللبنانية كلية الإعلام والتوثيق فرع الصحافة.

مأمون الجنّان

❐

قراءات... قراءات... قراءات

الاتحاد المستحيل للباحث محمد الراشد

التصوف ظاهرة لها تجلياتها في الوعي والفكر الإنساني، ونظراً لتشعب هذه الظاهرة وتعدد مستوياتها واختلاط الذاتي بالموضوعي، والعام بالخاص والحقيقة بالوهم، تأتي أهمية الكتاب/ الموسوعة للباحث محمد الراشد في دراسته للتصوف ووحدة الوجود، وتتألف الموسوعة من ثلاث كتب هي (الاتحاد المستحيل- وحدة الوجود من الغزالي إلى ابن عربي- ووحدة الوجود في التصوف الإسلامي من القرن الثامن الهجري وحتى العصر الحديث) ونتناول في هذه الدراسة الكتاب الأول (الاتحاد المستحيل) حيث يشتمل الفصل الأول منه على مقاربة الإرهاصات المبدئية للتصوف من العصر الجاهلي ولدى الشاعر بعيد بن ربيعة الذي تلقى التأثير من خارج الجزيرة العربية وخاصة من الهلال الخصيب، حيث كانت تسود فكرة الوجود ومع مجيء الإسلام، تم التأكيد على الفصل ما بين الله والإنسان والعالم، ثم نامت البذور الأولى والإرهاصات المبدئية في العقل العربي بسبب انشغال المجتمع بالفتوحات ومع ولادة الترف والقمع السلطوي ولد التصوف الزهدي ثم التصوف الفلسفي وكان لعلاقة الغزل العذري بالغزل الزهدي أثرهما في ولادة الغزل الصوفي، وولادة حب قوامه التعالي والتنزه عن الممارسات الجنسية والحوار الجسدي ويعلل الباحث- الراشد- آلية الانتقال من الزهد إلى التصوف، باللجوء إلى الزهد باعتباره تعبيراً عن الاحتجاج والرفض للسلطة الحاكمة، ورفض للخلافة الأموية واحتجاج عليها، وردة فعل على التفاوت الطبقي وتوزيع الثروات بشكل غير عادل، وولادة التقى والورع لدرجة التشرد بسبب الفساد الاجتماعي وسيادة البذخ والترف، وضرورة التصدي للفكر النصي والاحتجاج على العقلانية البرهانية التي انتهجها الفلاسفة وخاصة علماء الكلام الذين أكدوا على العقل البرهاني وأهملوا دور القلب والوجدان إهمالاً تاماً، مما حدا بالخط الصوفي لاستبدال العقل بالقلب واعتماد الحدس بدلاً من المنطق.

وتشير مقدمة الغزل الصوفي إلى ثائية ابن الفارض وقول جلال الدين الرومي المرأة شعاع من النور الأقدس/ وليست بغرض الرغبة الجنسية/ لذا ينبغي أن يقال إنها ليست خالقة/ لأنها ليست مخلوقة" ص 32.

والمحبة لغة ضد الكراهية ونقيضها والأسمى منها هو الحب، فالحب سلطان وحول سؤال الباحث، هل الصوفي إنسان حضاري؟ يؤكد بأن الصوفي الحقيقي هو الإنسان الحضاري الذي يوازن بين الظاهر والباطن، وبين الشكل والمضمون، على أن يكون الشكل في خدمة المضمون والظاهر يوظف لصالح الباطن باعتبار الباطن وعياً وخلقاً وحباً ومعرفة كبناء الإنسان والمجتمع والحضارة.

وعن الإطار العام للتجربة الصوفية يؤكد الباحث بأن مفهوم التوحيد كان قائماً على التعالي والانفصال المطلق بين الحق والخلق، ومع دخول القرن الثامن الهجري بأحداثه الدموية واضطهاداته السياسية بعد وصول بني العباس إلى قمة السلطة وافتراق الناس إلى شيع وأحزاب، حققت حركة الزهد والتقشف والعزوف عن الحياة قفزة نوعية على الصعيد الفكري والتأملي وأصبح للتصوف ملامحه العقلية والوجدانية. ويتطرق الباحث إلى التوبة والورع والزهد والحب والمحبة والمعرفة وموقف أول المحبين إبراهيم بن الأدهم وموقف شقيق البلخي والفضيل بن عياض ورابعة العدوية، والورع بمفهوم الجرجاني هو اجتناب الشبهات خوفاً

من الوقوع في المحرمات وبالتالي ملازمة الأعمال الجليلة ويرى معظم المتصوفة بأن مقام الورع يؤدي بالضرورة إلى الزهد، بينما يرى المؤلف إلى عكس ذلك باعتبار أن الزهد يعزز الورع، والزهد لغة ضد الحرص والرغبة وبمفهوم الجنيد فالزهد هو التخلي عن كل ما تملك ويحدد الجنيد المحبة بأنها ميل القلوب ويحددها الطوسي بثلاثة أحوال، محبة عامة المتولدة عن معرفة القلب، وحب العارفين، والمحبة نقيض الكراهية وعناق المحب للمحبوب والدهش به والسكر بذكره والنشوة في تأمله، وكان سمنون يقدم المحبة على المعرفة خلاف الأكثرية التي تقدم المعرفة على المحبة وجاء في الرسالة القشيرية بأن (المحبة استهلاك في لذة والمعرفة شهود في حيرة وفناء في هيبة) ويرى الباحث بأن الإنسان لا يمكن أن يحب من لا يعرف وعن موقف أول المحبين أبو اسحق إبراهيم بن أدهم بن منصور يؤكد قوله (إذا غلا عليَّ شيء تركته/ فيكون أرخص ما يكون إذا غلا).

والمحبة لدى رابعة العدوية تبدو في قولها: (ولقد جعلتك في الفؤاد محدثي/ وأبحت جسمي من أراد جلوسي).

أو قولها: (فالجسم مني للجليس مؤنس/ وجيب قلبي في فؤادي أنيس)

ويحلل الدكتور حسين مروة شخصية رابعة العدوية فيقول: (قصة مأساة مزدوجة لعب الفقر الوحشي والحب الصوفي دورين متداخلين انتهيا برابعة إلى الكهف الداخلي العميق في ذاتها، وخلف لها العشق الإلهي تجد به عوضاً وهمياً عن الحرمان المادي الذي افترس شبابها.)

وتشكل المناجاة الروحية لدى رابعة العدوية الأساس في الحب الصوفي في قولها:

أحبـــــك حبـــين، حــب الهــوى   وحبــــاً لأنـــك أهــــل لـــذاكا
فأمــا الـــذي هـــو حـــب الهـــوى   فشـــغلي بـــذكرك عمـــن ســواكا
وأمـــا الـــذي أنـــت أهـــل لـــه   فكشـــفك للحجـــب قـــد أراكـــا

وفي الفصل الثالث (من المعرفة إلى التوحيد) تناول الباحث العارف والمعرفة والتوحيد وموقف معروف الكرخي والسري السقطي وذي النون المصري، ويؤكد الباحث موقف المتصوفة (ليس كل عالم عارف مع أن كل عارف عالم) وأركان المعرفة لدى ابن عطاء الهيبة والحياء والأنس، هيبته الحق والحياء منه والأنس به، ولا يصل الصوفي إلى مقام التوحيد إلا بعد تجاوز مقامي المحبة والمعرفة، ويتطرق إلى موقف السري السقطي الذي رمز للحب الصوفي بقوله:

ولمــا ادعيــت الحــب قالــت كــذبتني   فمــا لـــي أرى الأغصـــان منـــك كواســيا
فمــا الحــب حتــى يلصــق الجلــد بالحشــا   وتـــذل حتـــى لا تجيـــب المناديـــا
وحتـــى لا يبقـــي لـــك الهـــوى   ســـوى مقلـــة تبكـــي بهـــا أو تناجيـــا

ولقد أكد القشيري بأن السري السقطي كان أول من قال بالتوحيد، فكان هو وأستاذه معروف الكرخي الممهدين الحقيقيين لتجذر مقام التوحيد على صعيد التصوف.

وتأتي أهمية مواقف ذي النون المصري باعتبارها قفزة نوعية في عصره ويعتبره البعض مؤسس الصوفية وأحد أهم أقطابها وأول من قال بضرب من العلاقة الجدلية بين المحب والمحبوب كما يتضح من الأبيات التالية:

اطلبـــوا لأنفســـكم   مثلمـــا وجـــدت أنـــا
إن بعـــدت قرينـــي   وإن قربـــت منـــه دنـــا

وفي الفصل الرابع (من التوحيد إلى الفناء) يتطرق الباحث محمد الراشد إلى المواضيع التالية (إيضاح في الحب- الفناء- موقف أبو سعيد الخراز- موقف الجنيد) ومقام الفناء لدى الصوفي ناتج عن كون العاشق يتطلع أبداً إلى الإيغال في المعشوق والرسو على بحاره وذلك باعتبار العشق أو الحب يتمحور أبداً وفق خط بياني واحد متصاعد نحو هدف واحد ولذلك لا بد من التفرد المطلق للمعشوق والعاشق لا يستقيم عشقه إلا لمعشوق واحد.

ويعرف الجرجاني الفناء (الفناء سقوط الأوصاف المذمومة، كما أن البقاء وجود الصفات المحمودة والفناء فناءان: أحدهما ما ذكرنا وهو بكثرة الرياضة والثاني عدم الإحساس بعالم الملك والملكوت وهو بالاستغراق في عظمة الباري ومشاهدة الحق) ص 99. ويختلف هذا التعريف عن تعريف ابن عربي، بينما يعرفه الكلاباذي (هو أن يغني عنه الحظوظ فلا يكون له في شيء من ذلك حظ ويسقط عنه التمييز فناء عن الأشياء كلها شغلاً بما فني به) ص 99.

وجاءت كتابات الحزاز والجنيد في بدايات التصوف ولذلك لم يحمل كتاب الحزاز (كتاب الصدق) أكثر من الخطوط العريضة للتصوف وذلك في النصف الثاني من القرن الثالث الهجري.

وتناول الباحث في الفصل الخامس (من الفناء إلى الشطح) الموضوعات التالية: الفناء وصورة العصر- السكر- الوجد- الشطح- موقف أبو حمزة البغدادي- موقف رويم- موقف النوري- موقف الواسطي.

ويؤكد الجرجاني بأن السكر هو غيبة بوارد قوي يعطي الطرب والالتذاذ وهو أقوى من الغيبة وأتم منها وقال بعضهم:

قد استولى على قلبي هواك ... وما لي في فؤادي من سواك

فلو قطعتني في الحب اربا ... لما حن الفؤاد إلى سواك

ويؤكد الكاشاني بأن السكر هو (الحيرة بين الحكمة والقدرة) أو (الحيرة بين التجلي والاستبشار) ويقدم الباحث رؤية معاصرة للسكر بأنه دهش يسيطر على سر العاشق أبان معاينة جمال المعشوق وهو حالة انخطافية يستشف فيها الصوفي بوارق من جمال الذات الكلية فتخطفه كما يخطف البرق أعين السائر ليلاً وبذلك يدخل الصوفي حالة السكر.

ويعرف الجرجاني الوجد بأنه "ما يصادف القلب ويرد عليه بلا تكلف وتصنع". وقيل هو بروق تلمح ثم تخمد سريعاً، وعرف السراج الطوسي الشطح بأن (معناه عبارة في وصف وجد فاض بقوته، وهاج بشدة غليانه وغلبته) وبلغة السهروردي الذي يقول:

بالسر أن باحوا تباح دماؤهم ... وكذا دماء العاشقين تباح

وظاهرة الشطح تستلزم ثلاثة محاور متوازنة متلاقية معاً. فهي تستلزم السكر والوجد والذهول والنشوان، التي تساعد على إطلاق القدرات الكامنة في الأعمال وذلك مروراً بحالة التأزم العارم وتصعيد الوجد باللاشعور والتوتر الروحي وتحطيم الذات وتجاوزها في لحظات الانخطاف والشطح يمثل حالة خروج من مأزق الاختناق الروحي المتأزم وهروب من لحظة الانفجار بسبب نقص قدرة الصوفي عن الضبط الذاتي لتوتره الروحي وعدم قدرته على الكتمان ويعلل الباحث أزمة الحضارة الغربية وحاجة الشرق للوجود الكلي وتنمية الحس الصوفي من أجل إعادة التوازن بين الإنسان السلعي وبين أنسنة الأشياء عن طريق الوعي بالذات والوجود الكلي بحثاً عن تجربة صوفية معقلنة تجمع ما بين اليومي ومتطلباته والحس الروحي.

ويتطرق الباحث محمد الراشد لموقف أبو حمزة البغدادي وإيغاله في الفناء بعيداً واتهامه بالحلول من قبل معاصريه، وموقف رويم (أبو الحسن رويم بن أحمد البغدادي) وقد اتهم بالإلحاد بسبب قوله (ليس بيني وبين الله حجاب) إلا أن الإمام الذهبي يؤول قول رويم بأن الحجاب قول يسوغ باعتبار أن الله لا يحجبه شيء عن رؤية خلقه.

وعن موقف النوري الذي أمر الخليفة المعتضد بقطع رأسه مع بقية المنتسبين للصوفية بسبب اتهامهم بالزندقة إلا أن قاضي القضاة أمر بإطلاق سراحهم.

وفي الفصل السادس (من الشطح إلى الاتحاد المستحيل) يتطرق الباحث إلى (شطح الشطح- موقف البسطامي- موقف الحلاج- موقف الشبلي).

ولقد تطور الشطح إلى مرحلة جديدة تسمى شطح الشطح مع الشبلي والبسطامي والحلاج حتى أوشك أن يتناوب العابد مكان المعبود فيتكلم الصوفي بجرأة لم يعهدها التصوف الإسلامي من قبل، وهذا الشطح بلغة عبد الرزاق الكاشاني (عبارة مستغربة في وصف وجد فاض بقوته وهاج بشدة غليانه وغلبته، والشطح لفظة مأخوذة من الحركة لأنها حركة أسرار الواجدين إذا قوي وجدهم فعبروا عن وجدهم ذلك بعبارة يستغرب سامعها) ص 145. بحيث ينطلق الصوفي من أرضية الحب ليحلق في سماوات السكر والوجد والبسط، والسكر المولد للشطح ينشأ عن مشاهدة الجمال المطلق ومطالعة تجلياته مصحوباً بالدهش

والغبطة والهيمان والوله ويصاب الباطن بنشاط هائل وفرح زائد، يخرج الصوفي عن طوره، ويشعر بأن نار عطش تشتعل في جوفه وذلك وفق النص الوارد في (الرمز الشعري عند الصوفية) للدكتور عاطف جودة نصر.

ويعتبر أبو يزيد طيفور بن عيسى سروشان البسطامي في أول من أدخل نظرية الفناء المطلق إلى التصوف وأول من صرخ (أنا الله) وذلك بعد أن استوت لديه الأشياء والأقوال والأفعال وانغماسه في علم الباطن ولذلك قال عن المحبة: "هي استقلال الكثير من نفسك واستكثار القليل من حبيبك".

ولقد سيطر الحب على الحلاج حيث يقول:

أنت بين الشغاف والقلب تجري مثل جري الدموع من أجفاني

ليس من ساكن تحرك إلا

أنت حركته خلى المكان

واتهم الحلاج بالكفر والهرطقة والاتحاد والتخريب وساءه سوء فهم عصره له مما أدى إلى الصلب والحرق، وكان الحلاج عاشقاً، وعبر عن عشقه بصوت مرتفع، إنه رجل لم يكتم الحب.

لقد أحب الحلاج الله والإنسان والعالم، وحاول تحقيق نقلة نوعية من الاحتجاج والتمرد إلى الثورة وتحويل مشاعره الوجودية إلى نظرية قوامها الثورة على الجمود والكراهية والبغضاء ويعتبر الحلاج الممثل الأول لنظرية الحلول في التصوف حيث يقول:

مزجــت روحــك فــي روحــي كمــا تخــرج الخمــرة بالمــاء الــزلال

فــإذا مســك شــيء مســني فــإذا أنــت أنــا فــي كــل حــال

كما يقول عبد الله الحسين بن منصور الحلاج:

أنــا مــن أهــوى ومــن أهــوى أنــا نحــن روحــان حللنــا بــدنا

فــإذا أبصــرتني أبصــرته وإذا أبصــرته أبصــرتنا

وتأثر الحلاج بكل التيارات الفاعلة في زمانه، ولم يكن الحلاج رجل سياسة وإن كان يسمو لذلك، ولم يكن داعية لفئة بعينها، وإنما كان يدعو للتسامح والخلاص لنفسه ولبني الإنسان قاطبة وينتقد الباحث محمد الراشد فرضية المستشرق آدم متز وسواه بأن الحلاج حلولي وأنه أخذ من الغنوسطين بحرفية شبه كاملة ويعتبر هذه الفرضية لا تستند إلى برهان وإشكالية الحلاج إزاء مقولة الحلول أنه من سوء حظه أن استغل فريق من الباحثين هذه الرائحة الحلولية وفسروها تفسيراً خاطئاً مما أدى إلى قتله، ولقد تطلع الحلاج إلى الوحدة واستهدفها، لكنه لم يصل إلى رؤية واضحة إزاءها ولذلك يقول الحلاج:

يــا نســيم الــريح قــولي للرشــا لــم يزدنــا الــورد إلا عطشــا

روحــه روحــي وروحــي روحــه إن يشــأ شــئت وإن شــئت يشــا

ويتطرق الباحث لموقف الشبلي بعد أن عاش سبعة وثمانين عاماً وصحب الشبلي الجنيد والتقى الحلاج في سجنه، مارس تجربة الحب معرفة وتوحيداً وفناء لا على الصعيد الذاتي وإنما على الصعيد الكوني لذلك يقول:

وكــدت بــلا وجــد أمــوت مــن الهــوى وهــام علــى القلــب بالخفقــان

فلمــا أرانــي أنــك حاضــري شــهدتك موجــوداً وقبــل مكــان

ويعرف الشبلي التصوف (التصوف التآلف والتعاطف) أو (التصوف ضبط حواسك ومراعاة أنفاسك) ص 191.

ويؤكد الباحث بأن الشبلي كان يراوح بين الشطح والاتحاد المستحيل وذلك مثل الحلاج ويتضمن الفصل السابع (من الاتحاد المستحيل- تطلعاً إلى الوحدة).

الموضوعات التالية (الصحو- الاتصال- الاتحاد- موقف النفري- موقف المنتجب العاني- موقف أبي سعيد بن أبي الخير).

والصحو هو الخروج من عالمي السكر والوجد، وبمفهوم الجرجاني الصحو هو رجوع العارف إلى الإحساس بعد غيبة وزوال إحساسه ولذلك أنشد المتصوفة:

فصحوك من لفظي هو الوصل كله — وسكرك من لحظي يبيح لك الشريا

ومن كان سكره بحق كان صحوه بحق، ومن كان سكره بحظ مشوباً كان صحوه بحظ مشوباً، ولقد عرف المتصوفة الاتصال بأنه: مكاشفات القلوب ومشاهدات الأسرار، أو وصول السر إلى مقام الذهول.

كما عرفوا الاتحاد وهو القول من غير رؤية وفكر وفقاً لمفهوم الجرجاني، والاتحاد بمفهوم الباحث محمد الراشد هو بالضرورة صيرورة شيئين مختلفين شيئاً واحداً وبالتالي فالاتحاد لا يعني أن يصبح الشيء شيئاً آخر، ولا أن يزول أحدهما ويبقى الآخر، وإنما يعني ولادة علاقة مشتركة مع بقاء هوية كل منهما على أصالته، وهذا يعني أن ذات كل من الشيئين المتحدين تحافظ على جوهرها وتميزها تميزاً تاماً.

والاتحاد في الجنس يسمى مجانسة وفي النوع مماثلة وفي الخاصة مشاكلة وفي الكيف مشابهة، وفي الكم مساواة، وفي الأطراف مطابقة، وفي الإضافة مناسبة، وفي جميع هذه المعاني موازاة.

ثم يتناول الباحث موقف محمد بن عبد الجبار بن الحسن النفري، ونتلمس تميز النفري في كتابيه "المواقف" و"المخاطبات" ولذلك يؤكد يوسف سامي اليوسف بأن خطاب النفري يختلف كثيراً عن الموروث الصوفي العام، ولقد فتح النفري آفاقاً ودوائر جديدة في التصوف، وكان يشعر بأن رؤيته أكبر من اللغة وقدراتها ولذلك يقول: (كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة) ونتلمس جنوح النفري وتمايزه بقوله: (أوقفني وقال لي الجهل حجاب الرؤية، والعلم حجاب الرؤية، أنا الظاهر ولا حجاب وأنا الباطن لا كشف) وقوله: (قال لي سل كل شيء عني ولا تسألني عني) وقوله: (وقال لي من كل شيء خاصية ولك خاصية، فخاصية تنسب إليك وخاصية تنسب لي) ص 312. ولذلك حقق النفري قفزة نوعية في الخطاب في عالم الوحدة حيث يقول: (أوقفني وراء المواقف وقال لي الكون موقف، وقال لي كل جزئية من الكون موقف) ص 214.

ويعتبر موقف محمد بن الحسن المنتجب العاني من المتصوفة الذين قالوا بالصدور ولم يقولوا بالتجلي وذلك وفق مفهوم الباحث أسعد علي كما يؤكد بأن المنتجب يقدم تصوراً متكاملاً لنظرية علم الباطن، لأن من تحدثوا بالباطن قبل المنتجب قدموا نصف الحقيقة بينما عمد المنتجب إلى إعطائها صياغتها المتكاملة.

وإذا كان قد اهتم بالباطن الإنساني وصفاه، فإنما فعل ذلك لغائية تتجاوز الباطن الإنساني نفسه، وقد خاض المنتجب علم اليقين والمكاشفة والبحث في أسرار الوجود والظاهر والباطن والتماهي بالحب حيث يقول:

أعار أم الكلا من غنج مقلته — وعلم البان ضريا من تثنيه

فالنرجس الغض من عينيه أنهبه — والورد باللحظ من خديه أجنيه

ختمت سمعي وطرفي في هواه فلم — أنظر سواه ولا أصغي لواشيه

ويعتبر أبو سعيد بن أبي الخير أول من سن الزوايا الصوفية وفتح آفاقها، ولقد أوغل في عالم الوحدة ولذلك أعتبر أن الحب والمحبوب كله في واحد ويقول:

قلت حدثني عن جمالك من الذي يفوز ببهجة مناه؟

فقال أنا وحدي الفائز به ما دمت في الوجود والحياة

فإني أنا وحدي العاشق والمعشوق والعشق والحياة في منتهاه

وأنا وحدي العين المبصرة، والجمال الزاهي والمرآة

ويرى فريق من الباحثين القدامى والمحدثين بأن أبا سعيد بن أبي الخير كان يعتبر أداء الفرائض والعبادات من صوم وصلاة وسواهما مفروضة على الناس العاديين وغير الواصلين، أما العارفون والواصلون فلا بأس عليهم بإهمالها ولا ضرورة لها بالنسبة لهم، حيث يقول في رباعيته المنسوبة إليه:

لا تلمني يا سيدي إذا احتسيت الخمرة والشراب

وإذا قضيت بالخمرة والعشق أيام الشيب والشباب

فأنا في إقامتي أعاشر الأحباب وغير الأحباب

ولكنني متى سكرت لا أجالس غير الأحباب

وينفي الباحث محمد الراشد أن يكون أبو سعيد بن أبي الخير قد سجل على نفسه هذا الموقف الصريح الوارد في الرباعية المذكورة.

وفي الفصل الثامن يتساءل الباحث: هل الصوفي إنسان حضاري؟ ويؤكد بأن حالات التوتر والمعاناة الداخلية والصحو الكوني والبسط والقبض والاكتئاب والتوتر الفجائي تمثل حالات من التوتر المبدع التي يعيشها الصوفي بوجوده الكلي وهي بعيدة عن التناقض في رؤيته ويؤكد الباحث محمد الراشد بأن الصوفي إنسان في جوهره حضاري ويقدم أدلة تؤكد ذلك إلا أن في واقعه المعيشي لا يمثل هذا الجانب. ويشكل الاتحاد المستحيل للباحث محمد الراشد خطوة هامة لدراسة ظاهرة التصوف إلا أن الباحث لم يضع فهرساً لمصطلحات الصوفية ودلالاتها ومعناها وقام بتعريف بعض المصطلحات في نهاية الكتاب.

أحمد مشوّل

□□

متابعات... متابعات... متابعات

قصص

العدد / الماضي/

ضمّ العدد 383 من مجلة الموقف الأدبي لشهر آذار /مارس 2003 مجموعةً من القصص العربية، العراقية والسورية التي نقلت للقارئ عدداً من الهموم الاجتماعية والعاطفية والسياسية، التي تعرض واقعاً معاصراً، أو تسترجع ماضياً كان سائداً في زمن غير بعيد، وهي:

1–قصة خليل البيطار : شال لدالية –سورية.

2–قصة د.نجمان ياسين: لحظات من حياة حمادي السرحان –العراق.

3–قصة صلاح الشوفي: سعدية –سورية.

4–قصة أنور عبد العزيز : زمن الشيخ محمد –العراق.

5–قصة نصر محسن: ليل شباطي دافئ –سورية.

6–قصة محمد أبو حمود: شوطان –سورية.

***

أولاً: قصة خليل البيطار: شال لدالية:

من المعقول جداً أن يلجأ القاص إلى اللامعقول في تقديم قصته للقارئ، والتعبير عما في نفسه لنقْلِ الواقع وانعكاساته الاجتماعية والعاطفية والسياسية، وإثارة قضايا حيوية، على أساس أن هناك واقعاً خارجياً منحدراً قائماً ظاهراً للعيان، بما فيه من فساد وتخاذل واستغلال، يمكن وصفه ونقله وتحديده، بصورةٍ معروفة وقاطعة، لأن الفن هو تصويرٌ لهذا الواقع وانعكاسٌ له، بعناصره الثابتة والمتحركة، بكل ما يظهر على سطحه، وما يكمن في داخله من قوى مؤثرة وفاعلة، تعتمد على دورها المتقن في إجادة تحريك خيوط الستارة التي تخفي الكواليس عن أعين النظارة.

في القصة يقلب الكاتب الواقع رأساً على عقب، فيجعل الأموات يتحركون وينهضون من قبورهم، يحرّضون على الثورة والانتفاضة، والأحياءُ يُهجّرون الموتى، ويشردونهم من قبورهم لاستغلال الحّيز الذي تشغله المقبرة في تجارتهم الجشعة.

وتحريك الموتى، مقابل موت ضمائر الأحياء، لعبةٌ فانتازية عملت على تحريك الحدَثَين القومي والوطني المتمثلين في تحرير فلسطين قومياً، وكشف الفساد الإداري وطنياً. حيث استطاع الكاتب مغايرة التقليدي المألوف، لإدانة الواقع وتعرية رموزه، فجثمانُ الشهيد. أحمد المقدسي ينتقل من مكانه في المقبرة ويذهب إلى فلسطين مجتازاً الحدود بمراسيم محددة. يدخل من باب الشام، ويصلي ركعتين في المسجد الأقصى، ويطوف بأبوابه، ويتملّى من جمال قبته وتناسقها، ثم يصعد المنبر، ويكتب –كما وعد رفاقه الشهداء في المقبرة– "القدس في خطر، وإذا لم يستطع الأحياء حمايتها، فسيحميها الشهداء"...

تؤكد القصة على الخيبة المرتكزة على واقع سياسي سلبي، قوامه التشتت والتخاذل الذي يثير نخوة الأموات، بينما الأحياء منصرفون إلى مصالحهم وتجارتهم، وقد عمد الكاتب إلى الجمع بين القومي المهزوم، والإداري الوطني الفاسد، وربَطَ بينهما من خلال (المقبرة) التي هزّت الأحداثُ سكانَها، فدبّت فيهم الحميةُ، مقابل دناءة تجار البناء، الذين دفعهم الجشع إلى نقل الجثث إلى مكان آخر، للاستفادة من مكان إقامتهم، وفي ذلك إشارة إلى فساد الواقعَين السياسي والإداري، وقد استطاع الكاتب أن يقدّم أنموذجاً قصصياً مغايراً للمألوف على الرغم من اعتماده على الواقع الذي غاب فيه الحسّ القومي والوعي الوطني، في لقطة تجريبية تربط القارئ بقضايا أمته العامة وهمومها المحلية، مما يؤكد على أن للفن الأدبي دوراً تنويرياً، باعتباره مكوّناً ومثيراً من مثيرات الوعي الفاعل، يعمل على إعادة تشكيل السائد في الوعي باختراقه، والتنويه برؤى فنيةٍ جديدة، وقد كان لـ "دالية" الشخصية الأنثوية المقدسية وجودها العاطفي، الذي يُضفي على حدث القصة اللاذع لمسةً رومانسيةً محبّبةً أرهص بها العنوان "شال لدالية" الذي انكشف من خلال السرد عن ترميزٍ فني نجح في الربط بين شخصية القصة المحورية "أحمد مقدسي" وبين "دالية" التي أحضر لها الشهيد "شالاً" من سوق حي الطالبية في القدس، ولا يخفى مدى العلاقة بين الشال وكفن الشهيد، فـ "دالية" عندما تأتي بشالها إلى قبره تنعشه، فيرتعش كلما لامست جبهة "دالية" حجارة الضريح.

إن "دالية" التي لم تتغيّر، ولم تغيّر مواعيدها في زيارته، تثيره فلا يدري إن كان النحل قد استمدّ لون عسله من لون عينيها... وحين تلمس جبهتها حجارةَ القبر كان الفرح يتسلل إلى قلبه، فقد كانت رقّتها كافيةً لتخترق حجارة القبر وتشعل كيانه كله.

ثانياً: قصة د.نجمان ياسين: لحظات من حياة حمادي السرحان:

من العنوان يمكن للقارئ أن يقف على بوابة الدخول إلى حرم النص القصصي، بما يحمله من دلالات ذات بعد زمني رومانسي، إيقاعي في تدفقه الصوتي الحزين، وهو يعيد إلى الذهن مدى ما يعانيه الأديب العراقي في زمن الحصار، ورغبته في اختراقه بالكتابة الإبداعية، وتفريغ الشحنات الصاخبة التي تعبر عن المعاناة الحقيقية للمواطن، الذي عَبَرَتْ على جسده الحروب والمجاعات، فتركته مشوّهاً بعاهات لا يمكن البرء منها وبذلك تتحوّل الكلمة من مجرّد كلمةٍ سيكولوجية يتنفس عبر مساماتها، إلى أسلوبٍ كاشف، ومقاومٍ للعزلة الثقافية والحصار السياسي.

يسلط الكاتب الضوء على الشخصية الرئيسية في القصة التي حمّلها العنوان "حمادي السرحان" في معاناته من فقدان بصره، وفشل الطبيب في العمل الجراحي، وينقل لنا جانباً من حياته ضمن الحيّز المكاني الضيّق الذي يعيش فيه داخل غرفة المستشفى.

وقد استطاع الكاتب أن ينتحي بالمعاناة المرضية للشخصية القصصية جانباً، فيضع عليها قناعاً، ثم يقود هذه الشخصية إلى عالم الأنوثة، فيعيش لحظات سعيدة مع "حليمة" الممرضة التي تشرف عليه، فتشرق في نفسه الآمال، وتبدو له الحياة مضيئة، جميلة عذبة، فما إن يلمسُ من الممرضة شيئاً من الحنان والعطف حتى يبادرها "هل تتزوجيني؟" وكأن الحياة، والعالم يتكثّف كله في هذه الأنثى التي عشقها من صوتها متجاهلاً معاناته وعاهته، وهذا ما أضفى على القصة تشويقاً وجاذبية، ولعل القارئ ينشدّ إلى هذه العلاقة بين الذكورة المريضة، والأنوثة الحانية، التي تمثّل الأمل والحلم، بل إن القصة لم تكن تستطيع توصيل ما أرادت توصيله لولا هذه العلاقة العابرة التي سعت الشخصيتان لتوطيدها.

إن الذكورة التي تمور في كيان "حمادي" تطغى على جميع ما عداها، لتُبرز الرغبة في امتلاك الحنان والدفء المتمثّل في الممرضة، وإن الحب هو الأمل، والمعادلُ الرمزي للحرب والمرض والجوع، وقد عمل الاستذكار واسترجاع الماضي لـ "حمادي" عندما كان مبصراً على إغناء القصة باللمسات الواقعية عن الحياة الهانئة المستقرة في الريف، فبرزت فيها الصور الجميلة، والأمكنة الآمنة، والأشخاص الوادعين على الرغم من أنهم يعيشون في قاعها الاجتماعي، كل ذلك بأسلوب بعيد عن التجريد والإثارة واللبس، ويبدو أن الحب ومستلزماته العاطفية الذي قَنَّعَ به الكاتبُ حدثَ القصة الفاجع، هو الذي أخذ بيده الرومانسية المحبّبة التي جعلت المريضَ -بعد فشل العمل الجراحي الثاني- ينسى ألمه وعاهته، فينطلق بالغناء على أمل امتلاك الممرضة المعشوقة، مما أثار حفيظة حليمة فبكت، بينما أخذ -هو- يهمس: سنعود إلى القرية، ثم بدأ يغني وبصمت موالاً حزيناً.

ثالثاً: قصة صلاح الشوفي: سعدية:

حسناً فعل الكاتب حين جعل عنوان قصته "سعدية" لسببين:

الأول: إن القصة هي قصةُ شخصيةٍ واحدةٍ، محورها الأول والأخير "سعدية".

والثاني: إن دلالة الاسم ترمز إلى السعادة والحب ورَغَدِ العيش، وقد استفاد الكاتب من (التضادّ) لأن سعدية لم تعرف سوى السعادة العابرة، وظلّت طوال حياتها محرومة منها.

تسرد القصة جانباً من حياة الفتاة التي تعمل في نسج الصوف للصبايا والشباب، فتُدخل السعادة إلى قلوبهم، بمهارةِ صنعها وإتقان عملها، فتتباهى الصبايا بشالاتهن على طريق النبع، ويتألق الشبّان بألوان (كنزاتهم) في مواسم العشق. فيتزوجون وينجبون ويسافرون ويعودون، بينما تظل سعدية تنسج الشتاء دفئاً وتنتظر...

تُظهر القصة مدى معاناة الأنثى وتوقها الإنساني إلى شريك العمر، الذي يمكنها أن ترحل معه عَبْرَ الشراكة إلى عوالم جديدة، فتسافر -كأترابها- وتحمل وتُنجب، وتعيش بسعادة قبل أن يتجاوزها القطار ويخلّفها في المحطة وحيدة مع الزمن الموحش...

إن وحدة الأنثى، وحياءها وضعْفها الإنساني، لا يبدّدها سوى الرجل. وهذا لم يُقَدَّر لـ "سعدية" أن تحظى به في عالم القرية الضيّق، فلما ذهبت إلى المدينة لشراء خيوط نسيجها، أعجب بها أحدهم، فرشقها بعبارة غزل "وين يا حلو؟" ومع أنها عبارةٌ عابرةٌ يمكن أن تسمعها كل أنثى من أي رجلٍ يشتهيها، إلاّ أن وقْعها في نفسها كان صاعقاً، إذْ لم تستطع إخفاء الابتسامة على شفتيها، مما دفع الرجل الأسمر للحاق بها، والتحدّث معها، والإعلان عن رغبته في الزواج منها، ثم طلب إليها أن تأتي معه بلا خوف.. لكنها اعتذرت ووعدته بالحضور في مطلع الشهر..

إن القصة تجسّد لقطةً معبّرة، وهي على الرغم من قصرها، فإنها تحمل شحنات عاطفيةً كبيرة، تعبّر عن مدى حاجة الأنثى إلى شراكة الذَكَر، لكن الكاتب أراد أن يقول إن الحياة قد لا تسير كما يشتهي الإنسان، لذلك يمكن أن ينطوي على نفسه، ويكبت مشاعره، ويعيش على مجرّد الأمل والحلم، وهذا ما عمدت إليه القصة، إذ عملت على الدخول في رحاب الحالة النفسية، والجو الرومانسي، مستعينةً بالرمز المتمثّل في "كُرَة الصوف" التي أحضرتها سعدية معها من المدينة، فيعلق طرف خيطها بباب السيارة التي ترجّلت منها، وعندما سارت السيارة، تتناقص كرة الصوف في يدها، في إشارة إلى الزمن الذي يهرب منها ويتناقص معه عمرُها "والسيارةُ تبتعد وتبتعد وتبتعد.. كرةُ الصوف تتناقص. تتلاشى. تذوب وتذوب، تصير خيطاً. طرف خيط يقفز في الهواء. إلى مكان مجهول..".

رابعاً: قصة أنور عبد العزيز: زمن الشيخ محمد:

لا يهتم الكاتب في نصه السردي بسمات القصة القصيرة وخصائصها التقليدية، من حبكة وصراع وعرض، وإنما يركز اهتمامه على أسلوب السرد الذي لا يخرج فيه عن دلالات العنوان "زمن الشيخ محمد" فيأتي النص على صورة عرضٍ لزمن محدّد من التاريخ الاجتماعي لأشخاص محدودي العدد، في مدينة بغداد، تجمعهم عقيدةٌ واحدة وصلاتُ قرابةٍ ومعرفة، وينتمون إلى طبقة اجتماعية متقاربة بعاداتها وتقاليدها وطقوس حياتها.

يسلّط الكاتبُ الضوء على تلك الفترة الزمنية، فيجعل منها تاريخاً لحياة أسرة أو جماعة، وشهادةً موثّقةً لمرحلةٍ تسيطر عليها ثقافة واحدة، في مجتمع راكد، يزهد أشخاصه البارزون في الدنيا، وتسيطر عليهم أفكار غيبية كالشيخة "الملاية عشو" ذات الوجه النوراني، والضحكة المشرقة، والصادحة بأعذب التراتيل الروحانية، التي تأتي إلى بيت زكية زوجة الشيخ محمد للذِكر والتهجد والتعبد، والتي خاف عليها زوجها من الانجراف مع حكايات الشيخة عن الإنس والجن والشياطين والأبالسة وعذاب القبر، وهي الطيبة الرقيقة السمحة المتوازنة.

يرسم الكاتب أبعاد الزمن من خلال هاتين الشخصيتين الأنثويتين، وينقل لنا ما كان يجري فيه مع مراقبة "سلطان البقال" الذي يكمل الفجوة التي تتبقى في اللوحة الاجتماعية والدينية والشعبية التي كانت أهم سمات ذاك الزمن، ثم يعرج الكاتب على شخصية الشيخ محمد الذي أضافت القصة الزمن إليه في عنوانها، والذي يكنّ احتراماً زائداً للشيخة، ويسرد الكاتب جانباً من سيرته فيعرف القارئ أنه جاء إلى المدينة مع أخيه الحاج أحمد من قرية جبلية، فقيرين تائهين، ثم ابتدأا رحلة الكفاح الدؤوب استطاعا بعدها أن يصنعا لهما كياناً في النهوض بالعمل، وتأسيس البيت والأسرة.

إن القصة تغرق في تفصيلات كثيفة أشبه بالغابة، تعرض فيها لأحوال الناس في المرحلة الزمنية التي ترصدها، فتأتي على نمط البيوت وحفلات الذِكر، واحتفالات الختان، وسوى ذلك مما يصلح لأن يكون وثيقةً اجتماعية تاريخية، تجسّد الماضي الذي عاشت فيه شخصية الشيخ محمد.

وقد غطى السردُ الذي وشّاه الكاتب بالتوصيف الثري النصَّ من بدايته إلى نهايته.. لكن القارئ بعد الوقوف على معطياته، يمكن أن يتساءل: ماذا يخفي السرد الفني وراءه؟. وهل هو جزء من عمل كبير له متممات من قبله ومن بعده؟. أم أن الكاتب يريد أن يقول لنا هكذا كان يعيش الآباء والأجداد؟ أم يريد أن يقول غير ذلك؟ ثم ليستنتج القارئ أن تلك الشريحة التي كانت تغرق في مخيلتها وطقوسها، هي التي آلت بنا إلى ما نحن عليه من تخلخل وعزلة وتخلف؟!

خامساً: قصة نصر محسن: ليل شباطي دافئ:

في قصة "سعدية" التي مرت قبل قليل، وقفنا على هواجس الأنثى العاطفية، وتوقها الحار إلى شريك العمر، وفي هذه القصة نطالع أيضاً مثل هذا التوق، ولكن بعيون شاب عازب، أكثر جرأة وصراحة من الأنثى الحيية الخجول، ينشد الدفء في الليالي الشتائية الباردة، ويأخذ عليه البعد العاطفي والصبوة إلى الأنثى جميعَ مشاعره، فالسرير بارد، واللحاف أشباح، والوصول إلى الأنثى يبدو مستحيلاً في المنظور القريب والبعيد...

لكن المقدمة التي مهدت للجوع العاطفي ما تلبث أن تنحسر عن لقاء مع الأنثى بدا لأول وهلة أشبه بالحلم:

قالت: الشتاء سيد الفصول.

قلت: الشتاء سجن بارد.

ضمت كتابها إلى صدرها. احتضنته بيدين تصالبتا، راسمتين إشارة المنع..

يرصد الكاتب –لإغناء قصته العاطفية– عدداً من الشخصيات الجامدة والحية المتحركة، كالمطر والبرق القططَ التي يحركها المواء، بدلالاتها الإيحائية على طغيان الرغبة في جوانح الشاب، الذي يحاول إطفاءها بالزواج. فتبدو له الأنثى كائناً خرافياً يستحيل الوصول إليه، على الرغم من الوعود البراقة التي قطعتها له.

"سنتان تفصلني عنها. أنثاي الخرافية وحدها قادرة على إعادة تشكيلي من جديد. تلمّ هذا التشتت، وترسم لعيني جنوناً آخر..".

تسيطر الرغبة العاطفية على مشاعر السارد فتحجب عنه جميع منافذ الحياة، وتجعل منه شخصيةً مشتتةً قلقةً ليس لها معادلٌ موضوعي في الحياة سوى الأنوثة، التي تستطيع وحدها إعادة التوازن النفسي إليه، وإعادته إلى الحالة الإنسانية الطبيعية، فيخلد إلى الارتواء والسكينة والاستقرار.

اعتمد الكاتب على تشخيص حالة السارد بأسلوب صريح مباشر تارة، وبالإيحاء تارة أخرى، فوصفه بالتشتت، وصوّر حالته في أثناء الانتظار والترقّب، كما عبّر عن حالة الاضطراب الذهني، بينما تظهر الشخصية شخصيةً ثانويةً محبطةً، خائفةً مترددةً فما إن تقدم حتى تحجم. مما يزيد من معاناة الشاب وغربته، وتشبثه بالرخاء، والحلم بليلةٍ دافئة ينعم بذات الفرو الجميل.

سادساً: قصة محمد أبو حمود: شوطان:

من مظاهر الجمال في القصة، مقدرةُ الكاتب على تحميل النص الواقعي أبعاداً رمزية لا تخفى على القارئ، وتنم عن وعي فكري في التقاط المخفي، والتعبير عن الوجدان الجمعي، في مجتمع تسود فيه الشعارات التي تجذب الناس إليها، نظراً لما تخفي وراءها من مغريات تلتقي عندها مصالح الناس خوفاً وطمعاً.

يعمد الكاتب إلى بناء قصته على شريحتين اجتماعيتين يقتنصهما من حياتنا الرياضية العامة:

الأولى: شريحة كرة القدم.

والثانية: شريحة السباحة.

ولا يقتصر جمهور الشريحتين على الشباب كما هو الحال في الواقع، ولكنه يأتي على جميع الفئات، ويجعل اللعبة في شوطين، شوط لكرة القدم، وشوط ثان للسباحة، ويعرّج منهما على عدد من السلبيات التي يلاحظها القارئ الحيادي في الواقع الاجتماعي والسياسي والإداري، فيدين هذا الاهتمام الرياضي المبالغ فيه، وربما بسخريةٍ فنية حادّةٍ. إذْ يأخذ على الجمهور اندفاعه وراء الرياضة التي تهزّ شباك الأدمغة. يحفظ الكهول والشباب أسماء مارادونا وبيليه ورونالد وزين الدين زيدان أكثر مما يحفظون أسماء أجدادهم، وقد صار للكرة نفوذ يضاهي نفوذ الـ (CNN) والـ (CIA) ولا يتوقف الكاتب عند حدود السخرية السوداء التي يُدين بها المبالغة في الاهتمام، وإنما يشك بمن يقف وراء إلهاء الناس واستقطاب الجمهور، فيربط بين الـ (CIA) والرياضة "ويقال إن بينهما جميعاً علاقةَ عشقٍ سريةٍ، ليست كتلك التي بين جميل وبثيناه".

إن القصة تمسك مبضع الكشف والتعرية والإدانة والاتهام، وتنتهي في الشوط الثاني بالسباحة التي تدخلها الحداثة، فتتسلط عليها الشعارات التي سرعان ما يتسرب إليها الناس. فلا يبقى من جميع السباحين سوى السارد، يسبح ضد التيار بعد أن تخلى عنه جميع رفاقه.. ولكنه في الوقت الذي ارتضى فيه أن يسبح وحيداً صامداً، يجد الأشباح الصغيرة تتقدم نحوه..

إن النص القصصي حافل بالدلالات الاجتماعية والترميزات السياسية التي تنهل من الواقع الراهن، الذي يسود شعوب العالم الثالث، والذي لا يملك المثقف الفنان تجاهه سوى الشعور بالألم والحسرة، وقد استطاعت القصة أن تجسّد ذلك بأسلوبٍ فني، ابتعد عن المباشرة، ولم يغرق في غموض الترميز...

محمد قرانيا

❑❑❑